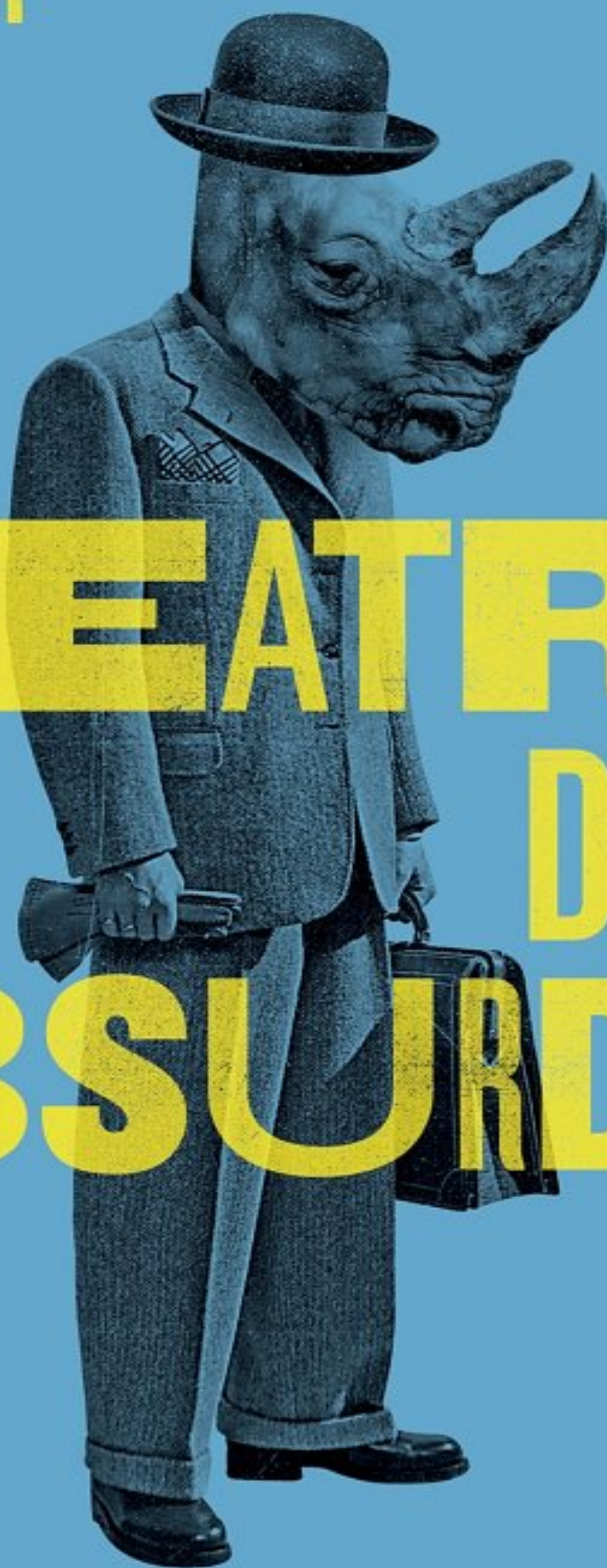


**Martin
Esslin**

**Edição
revista e
ampliada**



O TEATRO DO ABSURDO

**BECKETT
IONESCO
PINTER
GENET
e outros**

Martin Esslin

O Teatro do Absurdo

edição revista e ampliada pelo autor

Tradução original:

Barbara Heliodora

Tradução das atualizações:

José Roberto O'Shea

Apresentação à edição brasileira:

Paulo Francis



MME MARTIN: Quelle est la morale?

LE POMPIER: C'est à vous de la trouver.

IONESCO, *A cantora careca*

Sumário

Prefácio: Quarenta anos depois

Prefácio à primeira edição

Apresentação: O claro enigma

Introdução: O absurdo do Absurdo

1. Samuel Beckett: A busca do eu

2. Arthur Adamov: O curável e o incurável

3. Eugène Ionesco: Teatro e antiteatro

4. Jean Genet: A sala dos espelhos

5. Harold Pinter: Certezas e incertezas

6. Paralelos e prosélitos

Jean Tardieu | Boris Vian | Dino Buzzati | Ezio d'Errico | Manuel de Pedrolo | Fernando Arrabal | Max Frisch | Wolfgang Hildesheimer | Günter Grass | Robert Pinget | Norman Frederick Simpson | Edward Albee | Jack Gelber | Arthur L. Kopit | O Teatro do Absurdo no Leste Europeu | Sławomir Mrożek | Tadeusz Różewicz | Václav Havel

7. A tradição do Absurdo

8. O significado do Absurdo

9. Além do Absurdo

Notas

Referências bibliográficas

Agradecimentos

Índice remissivo

Prefácio

Quarenta anos depois

ESTE LIVRO SURTIU há cerca de quarenta anos – na primavera de 1961 –, uma época que, em retrospectiva, parece tão remota e diversa do presente como, digamos, os idos de 1860 ou 1760. E se a demanda contínua por esse texto ensejou uma nova edição em 2001, a natureza e a função da obra se alteraram, inevitavelmente, pela ação do tempo.

Fui motivado a escrever este livro, no final da década de 1950, por impaciência, ou mesmo indignação, com relação a críticos teatrais que, a meu ver, não percebiam a importância e a beleza de peças que tinham me comovido profundamente, quando com elas deparei, quase por acaso, em pequenos teatros da Rive Gauche de Paris, enquanto cobria encontros entediantes da Otan e da OCDE, para o BBC World Service.

Devidamente atualizada e ampliada, a obra, que desde logo suscitara polêmica, tornou-se, já no início da década de 1980, um manual de referência acerca de um importante segmento do teatro do século XX. A expressão “Teatro do Absurdo” tinha sido incorporada à linguagem comum. Sempre que o caos se instalava em algum debate parlamentar, de Washington a Luxemburgo, eu lia, com certo constrangimento, manchetes como “Teatro do Absurdo no Senado”.

E, deveras, um título que se torna clichê nas mãos de redatores de manchetes é algo perigoso. Logo percebi que muita gente que falava sobre o livro, ou o criticava, nunca tinha lido mais que o título.

Para tais indivíduos, era como se o título resumisse o conteúdo do livro – conforme por eles imaginado –, e fui bastante criticado pelo que algumas pessoas supunham que o livro dissesse. Aqueles que sem ler o livro pensavam que a obra postulasse um movimento ou uma escola teatral rigidamente definidos acusavam-me de ter incluído, equivocadamente, este ou aquele dramaturgo. Jornalistas que formularam a alguns dos autores incluídos no livro uma pergunta ridícula, ou seja, se estes se consideravam membros integrantes do clube ou da escola do absurdo, e obtiveram respostas negativas, “desmascararam-me”, em triunfo, afirmando o meu engano crasso. No entanto, mais de uma vez, um desses dramaturgos, por exemplo Ionesco, disse-me, ao telefone: “Esslin, na nova edição, você deu dez páginas a mais para Beckett; por que só seis para mim?”

Na verdade, qualquer pessoa que leia o livro saberá que a obra tenta evitar definições e interpretações rígidas. Quando enviei a Beckett a primeira versão do capítulo que discorre sobre seu trabalho, ele respondeu, gentilmente: “Gosto do jeito com que você levanta lebres e, em seguida, diz que é melhor não persegui-las”, assim sancionando minha política de evitar quaisquer interpretações rígidas quanto ao “verdadeiro” significado dessas peças.

Por mais díspares que tais obras fossem umas das outras, a categoria sugerida pelo título do livro visava apenas a chamar atenção para determinadas características comuns às obras discutidas: determinadas técnicas empregadas na apresentação e construção de personagens, o uso do sonho e da alucinação etc. Com efeito, esses elementos decorriam do *Zeitgeist*, da atmosfera da época, e não de considerações teóricas específicas. Artistas intuitivos costumam ignorar o que seus trabalhos têm em comum com a abordagem ou a atmosfera predominante no período. Seria

como perguntar a um ceramista da era paleolítica se ele se considerava um praticante do estilo magdaleniano.

A edição de 1980 surgiu no momento em que o apogeu dos teatrólogos nela tratados começava a declinar. Portanto, ainda foi possível, em certo sentido, atualizá-la – a obra polêmica transformara-se em registro histórico e livro de referência.

Vinte anos mais tarde, em um novo século, um novo milênio, o texto se vê diante de um mundo bastante diferente: Beckett morreu em 1989, Ionesco em 1994, Adamov tinha falecido em 1970, Genet em 1986, Max Frisch em 1991, Dürrenmatt em 1990; Harold Pinter comemorou setenta anos em 2000; e Václav Havel reside no Castelo de Praga, como presidente da República Tcheca. A fortuna crítica sobre esses dramaturgos e os demais incluídos no livro tornou-se tão vasta que a lista de referências, impressa no final, seria mais extensa que o próprio texto.

E assim, espero, o livro há de adquirir um novo status – não mais uma polêmica, não mais uma fonte de referência tópica. Agora, a principal função, creio eu, é propiciar um exemplo de como, em sua época, uma nova tendência emergente foi identificada, descrita, debatida, situada em uma tradição, na tentativa de apresentá-la e torná-la compreensível a um público que, em grande parte, não a compreendia. O livro, visto assim, se justifica tal e qual um marco no longo caminho que a arte do teatro percorre pela história – aquela autoestrada larga na qual desembocam tantas estradas vicinais, transportando novas ideias, convenções e técnicas, engrossando o trânsito principal.

Se, por um lado, a seção de referências permanece inalterada, por outro, informações atualizadas acerca dos tópicos principais ali abordados encontram-se facilmente disponíveis na monumental

biografia de Samuel Beckett escrita por James Knowlson, intitulada *Damned to Fame* (Londres, Bloomsbury, 1996); na brilhante edição das obras de Ionesco, compilada por Emmanuel Jacquart sob o título *Théâtre complet* (Paris, Gallimard, La Pleiade, 1990); e nos livros *Genet* (Londres, Chatto & Windus, 1993), de autoria de Edmund White, e *The Life and Work of Harold Pinter* (Londres, Faber & Faber, 1996), de Michael Billington, bem como no meu livro *Pinter the Playwright* (6ª ed., Londres, Methuen, 2000).

Habent sua fata libelli:^a este livro, assim como qualquer organismo vivo, esteve sujeito a altos e baixos, acréscimos e transformações, inclusive por meio de tradução para ao menos uma dúzia de idiomas. O fato de ainda seguir seu curso quarenta anos após a primeira edição talvez compense o autor por algumas das dúvidas que teve ao lançá-lo em sua jornada arriscada e controversa.

MARTIN ESSLIN

Londres, março de 2001

^a “O livro tem seu destino”, aforismo de Terêncio Mauro. (N.T.)

Prefácio à primeira edição

ESTE É UM LIVRO SOBRE um dos caminhos do teatro contemporâneo: o do tipo de drama ligado aos nomes de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet e um grupo de outros autores de vanguarda na França, Inglaterra, Itália, Espanha, Alemanha, nos Estados Unidos e em outros países.

Livros sobre teatro tendem a ser efêmeros; na maior parte das livrarias as estantes com biografias de astros e coletâneas dos sucessos do ano passado têm um aspecto cansado. E eu nunca teria escrito este livro se não estivesse convencido de que seu assunto tinha importância maior que a do mundo limitado da literatura teatral. Pois o teatro, apesar de seu aparente eclipse em virtude do advento dos meios de comunicação de massa, permanece imensa e crescentemente significativo – em particular pela disseminação do cinema e da televisão. Esses meios de comunicação de massa são por demais ponderosos e caros para poder permitir-se muita inovação ou experimentação; e assim, por mais limitados que sejam o teatro e seu público, é no palco vivo que os atores e autores dos meios de massa são treinados e adquirem experiência, e é ali que o material dos meios de massa é testado. O teatro de vanguarda de hoje é, provavelmente, a principal influência do entretenimento de massa de amanhã. E os meios de comunicação de massa, por seu turno, formulam uma boa parte do pensamento e do sentimento das populações do mundo ocidental.

Assim, o tipo de teatro debatido neste livro não é de forma alguma restrito a um pequeno círculo de intelectuais. É possível que

ele venha a criar uma nova linguagem, novas ideias, novas atitudes, e uma filosofia nova e revitalizada que transforme os modos de pensamento e sentimento do público em geral, em futuro não muito distante.

Além do mais, a compreensão desse tipo de teatro, ainda muitas vezes incompreendido pelos críticos, deveria, creio eu, elucidar tendências do pensamento contemporâneo em outros campos, ou pelo menos mostrar de que forma uma nova convenção como essa reflete as mudanças ocorridas, no último meio século, na ciência, na psicologia e na filosofia. O teatro, uma arte de bases mais amplas que a poesia ou a pintura abstrata, sem chegar a ser, como os meios de comunicação de massa, um produto coletivo de corporações, é o ponto de interseção no qual as tendências mais profundas de um pensamento em transição chegam primeiro a alcançar um público numeroso.

Tem sido comentado o fato de o Teatro do Absurdo representar tendências presentes nas formas mais esotéricas de literatura desde a década de 1920 (Joyce, o surrealismo, Kafka) e na pintura desde a primeira década deste século (o cubismo, a pintura abstrata), o que é muito verdadeiro. Mas o teatro não poderia apresentar essas inovações a um público maior antes que essas tendências houvessem penetrado até uma consciência mais ampla. E este livro espera demonstrar que o teatro também dá suas próprias contribuições – algumas muito originais – a esse novo tipo de arte.

Este livro é uma tentativa de definição do tipo de convenção que veio a ser chamada de Teatro do Absurdo; de apresentação da obra de algumas de suas figuras exponenciais, fornecendo uma análise e elucidação do significado e objetivo de suas peças mais importantes; de apresentação de um número de escritores menos conhecidos que estão trabalhando dentro de convenções iguais ou

semelhantes; de demonstração que essa tendência, tantas vezes denunciada como uma busca da originalidade a qualquer preço, reúne certo número de modos literários e teatrais tão antigos quanto respeitáveis; e, finalmente, de explicação de sua significação como uma expressão – e uma das mais representativas da situação atual do homem ocidental.

Já foi dito, e com razão, que aquilo que o crítico deseja compreender deve ter sido, mesmo que apenas por um momento fugidio, profundamente amado por ele. Este livro foi escrito do ponto de vista de um crítico que viveu algumas experiências memoráveis graças a espetáculos ou textos dos dramaturgos do Absurdo; e que está convencido de que, como movimento, o Teatro do Absurdo é importante e significativo, e que ele já produziu algumas das melhores realizações dramáticas de nosso tempo. Por outro lado, se a concentração desta obra nesse único tipo de teatro der a impressão de que o autor é exclusivamente partidário desse tipo particular de convenção e não tem prazer com qualquer outro tipo de teatro, isso se deve apenas à deliberada limitação do livro a um assunto. O aparecimento dessa convenção dramática nova, original e, na opinião deste crítico, certamente valiosa, não destrói tudo o que existia anteriormente, nem invalida a obra de dramaturgos importantes (do passado, presente ou futuro) que lancem mão de outras formas teatrais.

Ao escrever este livro recebi grande ajuda por parte de alguns dos autores nele debatidos. Os encontros que tive com esses autores foram experiências vibrantes que, por si sós, já me recompensaram largamente por tê-lo escrito. Fiquei profundamente tocado por sua gentileza e sou-lhes sinceramente grato, em particular a Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco e sua

esposa, Fernando Arrabal, Manuel de Pedrolo, N.F. Simpson e Harold Pinter.

Devo muito também a Eric Bentley (que combina seu enorme conhecimento com um inspirado entusiasmo pelo teatro), sem cujo encorajamento e ajuda este livro não poderia ter sido escrito; a Herbert Blau; Edward Goldberger; Christopher Holme; F.M. Lorda; e a David Tutaev por haver chamado minha atenção para escritores e peças que se enquadram na seara deste volume, bem como pelo empréstimo de livros e manuscritos valiosos. Agradecimentos também a Connie Martellini Ricono, Charles Ricono, Margery Withers, David Schendler, Cecilia Gillie e Robin Scott pelo que me auxiliaram no acesso a material e informação valiosos, e a Nancy Twist e Grant e Cutler pela assistência bibliográfica.

Minha mulher ajudou-me enormemente com sua crítica construtiva e seu encorajamento.

MARTIN ESSLIN

Londres, março de 1961

Apresentação

O claro enigma

O ABSURDO QUE CONSTITUI o tema de Martin Esslin neste ensaio não surgiu do vácuo, de um capricho subjetivo de artistas desejosos de *épater le bourgeois*. Nada tem de absurdo, aliás, é de uma lógica próxima do cartesiano, como resposta filosófica e estética a um estado de coisas que podemos dividir em duas partes, inter-relacionadas. Em termos filosóficos gerais, o Absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, que contraria frontalmente as primeiras. A desconexão de linguagem das personagens de Beckett visa a iluminar essa antítese. As palavras são familiares, os conceitos que evocam, idem, mas, por um processo de contraste, eclipse, descontinuidade premeditada e improvisado, as frases não fazem o sentido convencional a que estamos habituados. Cria-se um mundo à parte, autossuficiente, embora semelhante, em seus exteriores, ao nosso. A intenção dos dramaturgos do Absurdo é, porém, ainda mais ambiciosa. Querem que relacionemos as suas abstrações linguísticas à essência de nossa condição humana, como a experimentamos como indivíduos. Seus êxitos e fracassos nesse sentido são analisados à exaustão por Martin Esslin.

Do ponto de vista estético, ainda que recusemos a validade filosófica do Absurdo, este representa uma reação revolucionária contra a camisa de força do Realismo. O teatro de sala de estar, onde as aparências de ordem e progresso burgueses eram

expostas e destruídas por dramaturgos como Henrik Ibsen e Anton Tchekhov, não mais serve à nossa experiência, não mais a satisfaz intelectualmente. Esses dramaturgos admitiam a existência de uma estrutura compacta, na qual revelavam as térmitas da imoralidade capitalista em ação, demolindo-a paulatinamente. É o chamado “realismo crítico”, em nosso tempo já *passé*, depois da experiência de Kafka, na década de 1920, onde ficou claro o irrealismo, o Absurdo, se preferirem, da organização burguesa da sociedade. E Kafka previu o mundo de Hitler e Hiroshima. Logo, o método de revelação da realidade peculiar ao Realismo tem hoje um sabor tedioso de *déjà-vu*. O fantasmagórico está na ordem do dia, quando os Estados Unidos procuram libertar os camponeses vietnamitas com napalm e TNT. Sabemos demais sobre o que se esconde sob as convenções sociais do capitalismo para que alguém consiga surpreender-nos em termos meramente documentais.

O Absurdo não pode ser um caminho definitivo para o teatro, porque representa uma filosofia de negação. Lukács observou com razão que esses dramaturgos confundiam o fim do *seu* mundo burguês com o fim do mundo em geral. É verdade que, se soltassem Beckett ou Genet no mundo que Lukács defende, o Absurdo ganharia novas dimensões, como demonstra a crônica do stalinismo. Mas, ainda assim, o pensador marxista tem razão. O Absurdo é, quando muito, um meio, nunca um fim, nunca um objetivo a ser alcançado pela espécie humana, a menos que a última tenha desistido de sobreviver. Trata-se, entretanto, de um grande instrumento crítico do fecho de uma era, e Martin Esslin interpreta-o em definitivo para a nossa geração.

PAULO FRANCIS

1968

Introdução

O absurdo do Absurdo

EM 19 DE NOVEMBRO DE 1957 um grupo de atores preocupados se preparava para enfrentar seu público. Os atores eram integrantes do Actor's Workshop de São Francisco, e o público era formado por 1.400 sentenciados da penitenciária de San Quentin. Era a primeira peça a ser apresentada ao vivo em San Quentin desde a atuação de Sarah Bernhardt em 1913. Agora, 44 anos depois, a peça escolhida – em grande parte em virtude da ausência de mulheres no elenco – era *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

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

Abriu-se o pano. A peça começou. E o que havia perturbado as plateias sofisticadas de Paris, Londres e Nova York foi imediatamente captado por aquele público de sentenciados. Eis o

que disse o autor de “Notas de uma noite de estreia” em sua coluna do jornal da prisão, o *San Quentin News*:

Um trio de parrudos, com músculo sobrando para todo lado, arriou seus trezentos e tantos quilos perto da passagem, esperou pelas pequenas e pelas piadas. Quando elas não apareceram, os três ficaram furiosos e anunciaram em voz alta que só esperavam que as luzes se apagassem para dar o fora. E foi aí que se enganaram, pois olharam e ouviram dois minutos de mais... E acabaram ficando. Saíram no fim. Muito abalados.¹

Ou então vejamos o que relatou o autor de outro artigo no mesmo jornal, sob o título “Grupo de São Francisco deixa plateia de S.Q. esperando Godot”:

Desde o momento em que o cenário atencioso e indefinível de Robin Wagner foi inundado de luz até o último aperto de mão inútil e esperançoso ser hesitantemente trocado entre os dois vagabundos, a companhia de São Francisco teve a plateia de sentenciados em suas mãos. ... Aqueles que haviam julgado que se deveria ter escolhido uma obra menos controversa para o primeiro espetáculo a ser apresentado aqui ficaram livres de seus temores pouco mais de cinco minutos depois do início da peça de Samuel Beckett.²

Um repórter do *San Francisco Chronicle* que esteve presente notou que os presos não sentiram dificuldade em compreender a peça. Um preso lhe disse, “Godot é a sociedade”; e outro, “Ele é o lado de fora”.³ Atribui-se a um professor da prisão a frase: “Eles sabem o que quer dizer esperar... E sabem que, se Godot viesse mesmo, seria um desapontamento.”⁴ O principal artigo do jornal da prisão mostrou quão claramente o autor do artigo havia compreendido o significado da obra:

É uma expressão – simbólica, para evitar qualquer erro pessoal – de um autor que espera que cada membro da plateia tire suas próprias conclusões, cometa seus próprios erros. Não pergunta nada de definido, não impinge nenhuma

moral dramatizada no espectador, não oferece nenhuma esperança específica... Ainda estamos esperando por Godot e vamos continuar a esperar. Quando o cenário ficar muito triste e a ação ficar muito chata, vamos nos xingar e jurar que nos separamos para sempre – mas, aí, não há para onde ir!⁵

Consta que o próprio Godot, bem como certas frases e personagens da peça, desde então tornou-se parte permanente do vocabulário particular, da mitologia institucional de San Quentin.

POR QUE HAVERIA uma peça supostamente da vanguarda esotérica de causar impacto tão imediato e tão profundo numa plateia de sentenciados? Porque lhes apresentava uma situação de certo modo análoga à sua própria? Pode ser. Mas talvez também porque eles eram suficientemente pouco sofisticados para entrar num teatro sem ideias preconcebidas ou opiniões prévias, de forma que puderam evitar o engano em que foram apanhados tantos críticos conceituados, que condenaram a peça por sua falta de enredo, desenvolvimento, caracterização, suspense ou pura e simplesmente bom senso. Por certo os presos de San Quentin não podem ser acusados de pecar por esnobismo intelectual, como o tem sido uma boa parte das plateias de *Esperando Godot*; nem de fingir gostar de uma peça que não chegam perto de compreender só para parecer que “estão por dentro”.

A recepção de *Esperando Godot* em San Quentin, bem como a grande aceitação que têm tido obras de Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter e outros, atesta que essas peças, tantas vezes arbitrariamente ignoradas pelos que as consideram bobagem ou mistificação, *têm* alguma coisa a dizer e *podem* ser compreendidas. A maior parte da incompreensão com a qual esses tipos de peça ainda vêm sendo recebidos por críticos e comentaristas teatrais, a maior parte da confusão que têm causado

e que ainda provocam, provém do fato de serem parte de uma convenção teatral nova e ainda em desenvolvimento, que até agora não foi geralmente compreendida e que não foi bem definida. Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção, quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas impertinências ou imposturas ofensivas. 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 afinal resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e os 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.

Acontece que as peças das quais aqui nos ocupamos buscam fins bem diversos dos da peça convencional, e usam, portanto, métodos igualmente diversos. Só podem ser julgadas pelas normas do Teatro do Absurdo, cuja definição e esclarecimento é objeto deste livro.

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. Muito pelo contrário, cada um dos escritores em pauta é um indivíduo que se considera um outsider solitário, alijado e isolado em seu mundo particular. Cada um tem sua posição pessoal em relação a forma e conteúdo; suas próprias

raízes, fontes e origens formadoras. Se, além disso, e apesar de si mesmos, têm muita coisa em comum, é porque suas obras, com excepcional sensibilidade, espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental.

Isso não significa que suas obras sejam representativas de atitudes de massa. É ingênuo e simplista supor que qualquer época apresente um aspecto homogêneo. Sendo a nossa, mais do que a maioria, uma época de transição, é lógico que apresente um quadro estonteantemente estratificado: crenças medievais perduram e, recobertas pelo racionalismo do século XVIII e pelo marxismo de meados do XIX, são abaladas por repentinas erupções vulcânicas de fanatismos pré-históricos e cultos tribais primitivos. Cada um desses componentes do panorama cultural de uma época encontra sua própria expressão artística; o Teatro do Absurdo, no entanto, pode ser identificado como um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente representa nosso próprio tempo.

A principal característica dessa atitude é a sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis. O declínio da fé religiosa foi disfarçado até o fim da Segunda Guerra Mundial pelas religiões substitutas, como a fé no progresso, o nacionalismo e várias outras falácias totalitárias. Tudo isso foi estraçalhado pela guerra. Já em 1942, Albert Camus tranquilamente indagava por que razão, já que a vida tinha perdido toda a sua significação, o homem não haveria de buscar uma saída no suicídio. Numa das grandes e seminais autoindagações de nosso tempo, *O mito de Sísifo*, Camus tentou diagnosticar a situação humana num mundo de crenças destroçadas:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo.⁶

“Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia”, num contexto musical. Daí 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 empregada quando falamos do Teatro do Absurdo. Em ensaio sobre Franz 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.”⁷

Essa sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana é, grosso modo, o tema das peças de Beckett, Adamov, Ionesco, Jean Genet e dos outros autores analisados neste livro. Mas não é somente o assunto que define o que é aqui chamado de Teatro do Absurdo. Um sentido semelhante da ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos é também o tema de grande parte da obra de dramaturgos como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre e o próprio Camus. No entanto, esses autores diferem dos dramaturgos do Absurdo num aspecto importantíssimo: eles apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua

noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados. De certo modo, o *teatro* de Sartre e Camus é menos satisfatório como uma expressão da *filosofia* de Sartre e Camus – falando em termos artísticos, não filosóficos – do que o Teatro do Absurdo.

Quando Camus argumenta que nossa era desiludida não tem mais sentido, fá-lo no estilo elegante, racionalista e discursivo de um moralista do século XVIII, em peças bem construídas e bem acabadas. Quando Sartre argumenta que a existência vem antes da essência, e que a personalidade humana pode ser reduzida à pura potencialidade e à liberdade de se escolher novamente a qualquer momento, ele representa suas ideias em peças baseadas em personagens brilhantemente concebidas e desenhadas que permanecem perfeitamente coerentes, e portanto refletem a antiga convenção de que cada ser humano tem um mago de essência imutável, intransformável – na verdade, uma alma imortal. E o belo fraseado e o brilho argumentativo tanto de Sartre quanto de Camus, em sua busca inexorável, ainda proclamam, implicitamente, a convicção tácita de que o discurso lógico pode oferecer soluções válidas, que a análise da linguagem pode conduzir à descoberta de conceitos básicos – uma ideia de Platão.

Essa é uma contradição interior que os dramaturgos do Teatro do Absurdo, por instinto e intuição, mais que por esforço consciente, estão tentando superar e resolver. O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta*

tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas. Essa é a diferença entre a atitude do filósofo e a do poeta; é a diferença, para tomar exemplos de outra esfera de ação, entre a *ideia* de Deus na obra de São Tomás de Aquino ou Spinoza e a *intuição* de Deus na de São João da Cruz ou de Mestre Eckhart – a diferença entre a teoria e a experiência.

É justamente essa tentativa de integração entre o conteúdo e a forma na qual o mesmo se expressa que separa o Teatro do Absurdo do teatro existencialista.

Ele deve também ser diferenciado de outra tendência importante e paralela do teatro francês contemporâneo, igualmente preocupada com o absurdo e a incerteza da condição humana: o teatro de “vanguarda poética” de autores como Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux e, na nova geração, Georges Schehadé, Henri Pichette e Jean Vauthier, para mencionar apenas alguns de seus mais importantes expoentes. Aqui temos uma linha divisória ainda mais difícil de estabelecer, pois as duas posições se confundem em muitos pontos. A “vanguarda poética” depende tanto quanto o Teatro do Absurdo da fantasia e da realidade dos sonhos; também ignora axiomas tradicionais tais como a unidade e consistência básica de cada personagem ou o da necessidade de enredo. No entanto, basicamente a “vanguarda poética” representa um modo diferente de ver as coisas; é mais lírica, muito menos violenta e grotesca. Mais importante ainda é sua atitude diversa em relação à linguagem: a “vanguarda poética” se apoia de forma muito mais nítida na fala conscientemente “poética”; anseia por peças que são na realidade poemas, imagens compostas por uma rica teia de associações verbais.

O Teatro do Absurdo, por outro lado, tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve

emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que *acontece* no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as *palavras* ditas pelas personagens. Por exemplo, em *As cadeiras*, de Ionesco; o conteúdo poético de uma peça extraordinariamente poética não reside nas palavras banais que são ditas, mas no fato de elas serem dirigidas a um número sempre crescente de cadeiras vazias.

O Teatro do Absurdo é, então, parte do movimento “antiliterário” de nosso tempo, que encontrou sua expressão na pintura abstrata, com sua rejeição dos elementos “literários” nos quadros; ou no “novo romance” francês, com sua dependência da descrição de objetos e sua rejeição da empatia e do antropomorfismo. Não foi por mera coincidência que, como todos esses movimentos e tantos outros esforços na direção da busca de novas formas de expressão nas artes, o Teatro do Absurdo se concentrou em Paris.

Isso não significa que o Teatro do Absurdo seja essencialmente francês; ele é largamente baseado em antigos meios de tradição ocidental e tem expoentes na Inglaterra, Espanha, Itália, Alemanha, Suíça, no Leste Europeu e nos Estados Unidos, bem como na França. Além do mais, os principais adeptos que vivem em Paris e escrevem em francês não são franceses.

Como fonte energética do movimento moderno, Paris é mais um centro internacional do que propriamente francês: a cidade age como um ímã que atrai os artistas de todas as nacionalidades que andam em busca da liberdade de trabalhar e de viver vidas pouco convencionais, sem se preocupar em ficar olhando em volta para ver se os vizinhos estão chocados. Tal é o segredo de Paris como capital dos individualistas do mundo: ali, num mundo de cafés e pequenos hotéis, é possível viver facilmente e sem ser molestado.

É por isso que um cosmopolita de origem incerta como Apollinaire, espanhóis como Picasso e Juan Gris, russos como Wassily Kandinsky e Marc Chagall, romenos como Tristan Tzara e Constantin Brâncuși, americanos como Gertrude Stein, Ernest Hemingway e e.e. cummings, ou um irlandês como James Joyce, bem como muitos outros dos quatro cantos do mundo, podem se reunir em Paris e formar o movimento moderno das artes e da literatura. O Teatro do Absurdo nasce das mesmas tradições e é alimentado pelas mesmas raízes. O irlandês Samuel Beckett, o romeno Eugène Ionesco e o russo de origem armênia Arthur Adamov encontraram em Paris não só a atmosfera que lhes permitiu experimentar com liberdade, mas também a oportunidade de verem montadas suas obras.

A qualidade da encenação, bem como da produção, nos menores teatros de Paris é muitas vezes criticada como desleixada e sumária. Pode ser que às vezes assim seja; mas o fato é que em nenhum outro lugar do mundo poderão se encontrar tantos homens de teatro de primeira qualidade que sejam suficientemente ousados e inteligentes para esposar o trabalho experimental de novos dramaturgos e ajudá-los a adquirir o domínio da técnica teatral. Os exemplos vão desde Aurélien Lugné-Poë, Jacques Copeau e Charles Dullin até Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau e muitos outros, cujos nomes estão indissoluvelmente ligados ao aparecimento da maior parte do que há de melhor no teatro contemporâneo.

De igual importância é o fato de Paris ter um público teatral excepcionalmente inteligente, perceptivo, reflexivo e tão apto quanto ansioso por captar ideias novas. Isso não quer dizer que as primeiras produções de algumas das manifestações mais

assustadoras do Teatro do Absurdo não tenham provocado demonstrações de hostilidade, ou que a princípio não tenham sido apresentadas a teatros desertos. Interessa é que os escândalos expressavam uma preocupação e um interesse apaixonados, e que mesmo as casas mais desertas continham alguns entusiastas suficientemente conscientes e capazes de proclamar bem alto (e com grande eficiência) os méritos de uma experimentação original que haviam presenciado.

Entretanto, apesar dessas circunstâncias favoráveis, inerentes ao fértil clima cultural de Paris, o sucesso do Teatro do Absurdo, alcançado em período tão breve, continua um dos aspectos mais surpreendentes de um fenômeno por si mesmo surpreendente. Que peças tão estranhas e perturbadoras, tão nitidamente omissas nos tradicionais motivos de atração da “peça bem-feita”, pudessem em menos de uma década alcançar os palcos mundiais desde a Finlândia até o Japão, da Noruega à Argentina, e que hajam provocado o aparecimento de um vasto corpo de obra nessa mesma convenção, tudo isso é em si comprovação forte e inteiramente empírica da importância do Teatro do Absurdo.

O estudo desse fenômeno como literatura, como técnica teatral e como manifestação do pensamento de sua época deve partir do exame das próprias obras. Só assim elas poderão ser vistas como integrantes de uma velha tradição que esteve por vezes submersa, mas que pode ser delineada até a Antiguidade. Somente após havermos colocado o movimento atual em seu contexto histórico poderá se fazer qualquer tentativa de avaliação de seu significado ou de estabelecimento de sua importância e do papel que ele tem a desempenhar no panorama do pensamento contemporâneo.

Um público condicionado a determinada convenção tende a receber o impacto de experiências artísticas através de um filtro de

normas críticas, pressupostos e coordenadas que é o resultado natural do adestramento de seu gosto e faculdade de percepção. Esse esquema de valores, altamente eficiente em si, acarreta no entanto apenas resultados perturbadores quando obrigado a enfrentar qualquer convenção completamente nova ou revolucionária, pois se cria então um conflito frontal entre as impressões incontestavelmente recebidas e os preconceitos críticos que excluem nitidamente a possibilidade de serem sentidas tais impressões. Daí as tempestades de frustração e afronta regularmente provocadas por obras escritas em convenções novas. O objetivo deste livro é fornecer um esquema de valores que nos mostre as obras do Teatro do Absurdo dentro de seu próprio quadro de convenções, de forma que sua relevância e força possam evidenciar-se ao leitor tão claramente quanto as de *Esperando Godot* o fizeram aos sentenciados de San Quentin.

1. Samuel Beckett

A busca do eu

MURPHY, HERÓI DO PRIMEIRO romance de Samuel Beckett, recomenda em seu testamento a seus herdeiros e inventariantes que coloquem suas cinzas em um saco de papel e as levem ao “Abbey Theatre, Lower Abbey Street, Dublin, ... para aquele local que o grande e bom lorde Chesterfield chamava a casa necessária, onde passaram suas horas mais felizes, e que fica à direita de quem desce para a plateia, ... e que então seja puxado o barbante das cinzas, preferivelmente durante a apresentação de uma peça”.¹ Esse ato é extremamente simbólico do espírito verdadeiramente irreverente do antiteatro, mas além disso nos revela onde o autor de *Esperando Godot* recebeu suas primeiras impressões do tipo de drama contra o qual reagia com sua rejeição daquilo que chamou “a grotesca falácia da arte realista – ‘esse miserável depoimento de linha e superfície’ e a mesquinha vulgaridade de uma literatura de anotações”.²

Samuel Beckett nasceu em Dublin em 1906, filho de um encarregado de pessoal. Como Bernard Shaw, Oscar Wilde e William Butler Yeats, pertencia à classe média protestante e, muito embora mais tarde tenha perdido a fé, foi criado “quase como um quacre”, como ele mesmo disse certa vez.³ Já foi sugerido que a preocupação de Beckett com os problemas da existência e da identidade do eu tem sua origem no inevitável e perpétuo engajamento dos anglo-irlandeses na busca de uma resposta

individual, particular, à pergunta “Quem sou eu?”. Mas muito embora possa haver alguma verdade nisso, por certo não fica assim completamente explicada a profunda angústia existencial que é a tônica da obra de Beckett e que se origina, sem dúvida, em camadas de sua personalidade muito mais profundas que a da superfície social.

Aos catorze anos, Beckett foi mandado para um dos tradicionais internatos anglo-irlandeses, Portora Royal School, situado em Enniskillen, condado de Fermanagh. Oscar Wilde também foi aluno desse colégio, fundado pelo rei Jaime I. É bem característico de Beckett – cuja obra demonstra um ser dos mais atormentados e sensíveis – que no colégio ele se tenha revelado não só popular e academicamente brilhante, mas também excepcional em esportes. No críquete era destro numa posição e canhoto em outra, e foi *scrum-half* no rugby.

Em 1923, Beckett saiu de Portora e entrou no Trinity College, em Dublin, especializando-se em francês e italiano, e recebendo o grau de bacharel em artes em 1927. Havia alcançado tão grande distinção acadêmica que foi indicado por sua universidade para representá-la na tradicional permuta de conferencistas com a famosa École Normale Supérieure de Paris. E assim, após um breve período de ensino em Belfast, ele partiu para Paris a fim de servir por dois anos como *lecteur d’anglais* na École Normale, no outono de 1928.

E foi assim que se iniciou sua ligação de toda a vida com Paris. Ali conheceu James Joyce e em breve era integrante de seu círculo, redigindo, aos 23 anos, o brilhante ensaio inicial do estranho livro intitulado *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*,^b coletânea de doze artigos escritos por doze apóstolos, que constituem uma defesa e exegese do *magnum opus*

de seu mestre, até então ainda sem título. A colaboração de Beckett, que leva o título “Dante... Bruno. Vico... Joyce” culmina com uma ardorosa afirmação do dever do artista em expressar a totalidade e a complexidade de sua experiência, apesar da preguiçosa exigência por parte do público de uma fácil compreensão:

Eis aqui uma expressão direta – páginas e páginas dela. E se não a puderem compreender, senhoras e senhores, é porque os senhores são por demais decadentes para estar aptos a recebê-la. E nem ficarão satisfeitos a não ser que a forma seja tão precisamente divorciada do conteúdo que lhes seja possível compreender uma sem se preocupar em ler o outro. Essa decantação precipitada, e a absorção do parco creme sobrenadante de significado, é permitida pelo que chamo de um processo contínuo de copiosa salivação intelectual. Uma forma que constitui um fenômeno independente e arbitrário não pode preencher qualquer função mais alta que a de servir de estímulo a um reflexo condicionado terciário ou quaternário de uma compreensão babosa.⁴

Tais são os artigos de fé que Beckett tem posto em prática em sua obra de uma vida inteira como escritor, com uma consistência tão sem compromissos que chega a ser quase aterrorizadora em sua pureza.

Numa carta a Harriet Shaw Weaver, datada de 28 de maio de 1929,⁵ Joyce fala de sua intenção de fazer publicar o ensaio de Beckett numa revista italiana. Na mesma carta relata um piquenique organizado por Adrienne Monnier para comemorar as bodas de prata de Bloomsday. Trata-se do *Déjeuner Ulysse*, realizado a 27 de junho de 1929 no Hôtel Léopold, em Les Vaux-de-Cernay, perto de Versalhes. A biografia de Joyce feita por Richard Ellmann nos informa que Beckett foi um dos convidados, entre os quais estavam Paul Valéry, Jules Romains, Léon-Paul Fargue, Philippe Soupault e muitos outros nomes destacados, sendo que na viagem de volta

Beckett irritou profundamente Paul Valéry e Adrienne Monnier por sua insistência em fazer parar o ônibus para tomar mais um trago em cada novo café que surgia ao longo da estrada.

Durante sua primeira permanência em Paris, Beckett também marcou seu nome como poeta ao vencer um prêmio literário de dez libras esterlinas pelo melhor poema sobre o tempo, num concurso idealizado por Nancy Cunard e julgado por ela e por Richard Aldington. O poema de Beckett, provocadoramente intitulado “Whoroscope”, apresenta o filósofo Descartes meditando sobre tempo, ovos de galinha e evanescência. A pequena plaquete, publicada em Paris pela Hours em edição de cem cópias autografadas a cinco xelins cada e duzentas não autografadas a um xelim, tornou-se uma peça de colecionador, com um pequeno papel grudado no qual o leitor fica informado de que “É a primeira obra individual do sr. Samuel Beckett a ser publicada”.

Para seu novo amigo James Joyce, Beckett lançou-se, além disso, numa ousada tentativa de passar para o francês o episódio “Anna Livia Plurabelle” do *Work in Progress*. Essa tarefa, no entanto, na qual estava sendo auxiliado por Alfred Péron, teve de ser abandonada (e foi mais tarde completada por Joyce, Philippe Soupault e vários outros) em 1930, quando Beckett voltou a Dublin para assumir o cargo de assistente do professor de línguas neolatinas no Trinity College.

Aos 24 anos, portanto, Beckett parecia estar seguramente lançado numa carreira universitária e literária tão sólida quanto brilhante. Obteve em breve o grau de mestre. Seu estudo sobre Proust, encomendado por um editor londrino e escrito ainda durante sua permanência em Paris, foi publicado em 1931. Trata-se de uma penetrante interpretação da obra de Proust como uma exploração em torno do tempo, que, por outro lado, prenuncia vários dos temas

das obras que Beckett viria a escrever – a impossibilidade da posse no amor e a ilusão da amizade:

Se o amor ... é uma função da tristeza do homem, a amizade é uma função de sua covardia; e se nem uma coisa nem a outra podem ser alcançadas em virtude da impenetrabilidade de tudo o que não é *cosa mentale*, ao menos o fracasso na posse pode ter algo de trágico, enquanto a tentativa de comunicação onde toda comunicação é impossível não passa de vulgaridade simiesca, ou torna-se horrivelmente cômica como a loucura que dialoga com a mobília.⁶

Para o artista, portanto, “só pode existir desenvolvimento espiritual no sentido da profundidade. A tendência artística não é a expansão, mas a contração. E a arte é a apoteose da solidão. Não há comunicação porque não há meios de comunicação”.⁷ Embora tais ideias sejam explanações sobre o pensamento de Proust, e muito embora hoje ele goste de salientar o fato de haver escrito esse famoso livrinho sob encomenda, e não por qualquer afinidade profunda com Proust, Beckett sem dúvida introduziu no texto muitos de seus sentimentos e pontos de vista.

A repetição cotidiana do trabalho de um professor universitário deve ter parecido insuportável para quem sentia que o hábito e a rotina eram o câncer de seu tempo, os contatos sociais, mera ilusão, e a vida do artista era necessariamente uma vida de solidão. Após apenas quatro períodos letivos em Trinity, Beckett estava saturado. Abandonou a carreira e libertou-se de toda rotina e obrigação social. Tal como Belacqua, o herói de seu volume de contos *More Pricks than Kicks*, que, embora preguiçoso por natureza, “enriqueceu os últimos estágios de seu solipsismo ... com a crença de que o melhor que tinha a fazer era mudar-se constantemente de um lugar para outro”,⁸ Beckett lançou-se a um período de *Wanderjahre*. Escrevendo poemas e histórias, aceitando empregos os mais

variados, mudou-se de Dublin para Londres, dali para Paris, e viajou através da França e da Alemanha. Não é por pura coincidência que tantos dos personagens que Beckett viria a criar mais tarde tenham sido vagabundos e viandantes, ou que todos eles tenham sido solitários.

More Pricks than Kicks passa-se em Dublin; mas o volume seguinte, pequena coletânea de poemas, *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935), amplia seu panorama para incluir pontos de referência de Dublin (as barcaças da Guinness perto da ponte O'Connell), de Paris (o American Bar da rua Mouffetard), de Londres ("o grande e velho British Museum", Ken Wood, a Tower Bridge). A permanência de Beckett em Londres também deixou traços em seu primeiro romance, *Murphy* (1938): o "World's End", nos confins de Chelsea; a área próxima ao Caledonian Market e Pentonville; a Gower Street.

Sempre que passava por Paris, Beckett ia visitar Joyce. Nas palavras de Richard Ellmann:

Beckett era dado a longos silêncios, e Joyce também; eles se lançavam a conversas que muitas vezes consistiam em silêncios mutuamente dirigidos, ambos saturados de tristeza, a de Beckett por causa do mundo, a de Joyce por causa dele mesmo. Joyce sentava-se como de hábito, de pernas cruzadas, com a ponta do dedo da perna que ficava por cima presa na dobra do joelho da que ficava por baixo; Beckett, que também era alto e esguio, tomava a mesma atitude. Repentinamente Joyce fazia alguma pergunta: "Como podia um idealista como Hume escrever história?", e Beckett respondia: "Uma história de representações."⁹

Beckett lia para Joyce trechos das obras de Fritz Mauthner, cuja *Crítica da linguagem* foi uma das primeiras obras a apontar a falibilidade da linguagem como instrumento da descoberta e comunicação de verdades metafísicas. Mas, "muito embora

gostasse de ter Beckett por perto, Joyce, ao mesmo tempo, mantinha-o a distância. Certa vez disse-lhe, diretamente: ‘Não amo ninguém a não ser minha família’, em tom que sugeria ‘E tampouco gosto de ninguém a não ser da minha família’.”¹⁰ Uma ou duas vezes Joyce, cuja vista enfraquecia rapidamente, ditou passagens de *Finnegan’s Wake* a Beckett, o que deve ser a origem da história tantas vezes veiculada de que Beckett havia sido secretário particular de Joyce. Essa posição nunca foi ocupada por ele; se alguém pode ser chamado de secretário particular de Joyce, este deveria ser Paul Léon.

Richard Ellmann também relata a história da fascinação de Lucia, a infeliz filha de Joyce, por Beckett. Às vezes ele levava Lucia, que era tensa e neurótica, a restaurantes ou teatros.

À medida que foi perdendo o autocontrole, ela passou a fazer cada vez menos esforço para ocultar a paixão que sentia por ele, e por fim seus sentimentos tornaram-se de tal modo óbvios que Beckett lhe disse, rudemente, que frequentava a casa dos Joyce primordialmente para ver seu pai. Sentiu depois que havia sido cruel e disse mais tarde a Peggy Guggenheim que estava morto e não tinha mais sentimentos humanos; seria essa a razão de sua incapacidade de apaixonar-se por Lucia.¹¹

Peggy Guggenheim, protetora das artes e famosa colecionadora de pinturas modernas, esteve também – como ela mesma relata em suas memórias – “terrivelmente apaixonada” por Beckett alguns anos mais tarde. Descreve-o como um jovem fascinante porém acometido de uma apatia que por vezes o mantinha ao leito até o meio da tarde; e com quem era difícil conversar, pois “não estava nunca muito animado, e eram necessárias muitas horas e muita bebida para esquentá-lo antes que se desembaraçasse”.¹² Tal como Belacqua, que por vezes queria “estar de volta à placenta, deitado de costas, no escuro, para sempre”,¹³ Beckett, segundo Peggy

Guggenheim, “preservara uma terrível lembrança da vida no útero materno. Sofria constantemente por isso e tinha crises violentas durante as quais sentia que estava sufocando. Sempre dizia que algum dia nossa vida se acertaria, mas se eu fazia a menor tentativa de pressioná-lo para que tomasse alguma decisão, era fatal; ele se desdizia em tudo o que havia dito”.¹⁴

Murphy, publicado em 1938 com o apoio e o auxílio de Herbert Read, trata até certo ponto de uma situação análoga entre o herói e a sua namorada, Celia. Ela tenta em vão fazer com que ele arranje um emprego fixo para que possam se casar, com o único resultado de ele fugir-lhe seguidamente.

A primeira peça de Beckett, *Eleutheria* (escrita em francês pouco depois da guerra, porém até aqui inédita e não representada), também se ocupa dos esforços de um jovem para se libertar de sua família e de toda obrigação social. Em *Eleutheria* (em três atos) o palco é dividido em dois: à direita, o herói jaz em sua cama, apático e passivo; à esquerda, sua família e amigos discutem seu caso sem jamais dirigir-se diretamente a ele. Aos poucos, a ação vai mudando da esquerda para a direita, e finalmente o herói consegue reunir energia suficiente para libertar-se de seus grilhões e separar-se completamente da sociedade.

Murphy e *Eleutheria* refletem a preocupação de Beckett com a busca da liberdade e do direito de viver sua própria vida. Na vida real, ele encontrou um lar permanente: Paris. Em 1937 comprou um apartamento no último andar de um edifício nos limites de Montparnasse que se tornou sua base durante toda a guerra e os anos do pós-guerra.

Mais ou menos nessa época aconteceu um episódio que parece ter saído das páginas da obra do próprio Beckett: ele foi apunhalado

numa rua de Paris por um marginal que lhe pedira dinheiro, sendo hospitalizado com o pulmão perfurado. Mais tarde, quando o ferimento estava já curado, Beckett foi visitar seu assaltante na prisão. Perguntou então ao *apache* por que o havia apunhalado, recebendo a resposta: “Eu não sei, senhor.” Poderia facilmente ser desse homem a voz que ouvimos em *Esperando Godot* ou em *Molloy*.

Quando veio a guerra, em setembro de 1939, Beckett estava na Irlanda, visitando a mãe viúva, mas voltou imediatamente a Paris. Fazia já muito tempo que havia resolvido opor-se ao regime nacional-socialista da Alemanha, apavorado com sua brutalidade e seu antissemitismo. Agora que estourara a guerra, discutia muitas vezes com Joyce, o qual considerava a guerra algo inútil e fútil, enquanto Beckett mantinha firmemente que seus objetivos eram na realidade justificáveis. Sendo cidadão da República da Irlanda, e portanto neutro, pôde ficar em Paris mesmo depois da ocupação da cidade pelos alemães. Ligou-se a um grupo da Resistência e levou a vida precária e perigosa de integrante dos movimentos subterrâneos.

Certo dia de agosto de 1942, ao voltar ao seu apartamento, encontrou uma mensagem informando-o de que alguns membros de seu grupo da Resistência haviam sido presos. Saiu imediatamente de casa e conseguiu chegar até a zona não ocupada, onde encontrou abrigo e trabalho como agricultor na casa de um pequeno fazendeiro em Vaucluse, perto de Avignon. (Vaucluse é mencionada na versão francesa de *Esperando Godot*, quando Vladimir argumenta que Estragon deve conhecer Vaucluse, enquanto Estragon nega acaloradamente jamais ter estado em qualquer lugar a não ser onde está no momento, ou seja, em Merdecluse. Na

versão inglesa Vaucluse aparece como “the Mâcon country”, Merdecluse como “Cackon country”.)

Para manter-se em forma como escritor enquanto trabalhava na fazenda em Vaucluse, Beckett começou a escrever um romance, *Watt*. Ele conta a história de um indivíduo só e excêntrico que encontra abrigo como empregado numa casa no campo governada por um senhor misterioso, caprichoso e insuperavelmente distante chamado sr. Knott, o qual tem alguns dos atributos mais tarde encontrados no igualmente misterioso sr. Godot.

Após a libertação de Paris em 1945, Beckett esteve ali rapidamente antes de dirigir-se à Irlanda, onde se apresentou como voluntário a uma unidade da Cruz Vermelha. Voltou à França no outono local de 1945 e passou algum tempo como intérprete e almoxarife num hospital de campanha em Saint-Lô. Mais tarde, no inverno, voltou finalmente a Paris, para seu antigo apartamento, que encontrou intacto à sua espera.

Essa volta ao lar marcou o início do período mais produtivo da vida de Beckett. Apanhado por um impulso criador poderoso e contínuo, escreveu, nos cinco anos que se seguiram, uma série de obras importantes: as peças *Eleutheria*, *Esperando Godot* e *Fim de partida*; os romances *Molloy*, *Malone morre*, *O inominável* e o inédito *Mercier et Camier*, bem como os contos e fragmentos de prosa publicados sob o título de *Nouvelles et textes pour rien*. Todas essas obras, algumas das quais constituem as bases da reputação de Beckett como uma das maiores forças e influências literárias de seu tempo, foram escritas em francês.

É um fenômeno curioso. Há outros escritores que atingiram a fama com obras escritas em língua que não a sua, mas de modo geral foram eles compelidos pelas circunstâncias a escrever em

língua estrangeira: pelas necessidades do exílio; do desejo de cortar as ligações com o país de origem por motivos políticos ou ideológicos; do desejo de atingir um público mundial, o que pode levar o cidadão de uma comunidade linguística pequena, um romeno ou um holandês, a escrever em francês ou em inglês. Mas Beckett não era um exilado nesse sentido; e sua língua materna é aceita como a língua franca do século XX. Decidiu escrever suas obras-primas em francês porque sentiu que necessitava da disciplina que o uso de uma língua adquirida lhe imporia. Como disse a um estudante que escrevia uma tese sobre a sua obra e que lhe perguntou por que usava o francês: “Porque em francês é mais fácil escrever sem estilo.”¹⁵ Em outras palavras, em sua própria língua o escritor pode ser tentado a deleitar-se na virtuosidade do estilo pelo próprio estilo, enquanto o uso de outra língua pode forçá-lo a concentrar toda a engenhosidade – que poderia ser desperdiçada em puro embelezamento estilístico se estivesse usando seu próprio idioma – na obtenção da maior clareza e economia de expressão possível.

Quando o diretor americano Herbert Blau sugeriu a Beckett que ao escrever em francês ele talvez estivesse fugindo de alguma parte de si mesmo, “ele disse que sim, que havia algumas coisas a seu próprio respeito das quais não gostava, e que o francês tinha o efeito ‘enfraquecedor’ desejado. Era uma fraqueza que ele escolhera, do mesmo modo que o Bartleby de Melville ‘havia preferido não viver’”.¹⁶ É possível também que Beckett estivesse querendo evitar a tendência comum em quem usa o inglês como primeira língua para a alusão e a evocação. No entanto, o fato de, em suas próprias traduções, a língua inglesa traduzir com perfeição seus significados e intenções demonstra que não é só uma

qualidade superficial que ele busca no francês, mas o desafio e a disciplina que ele representa para sua capacidade de expressão.

Obras como a de Beckett, que emanam das mais profundas camadas da mente e sondam os mais negros recessos da ansiedade, seriam inteiramente destruídas pela menor sugestão de superficialidade ou facilidade; elas têm de ser o resultado de uma dolorosa luta com o instrumento de sua expressão. Como disse Claude Mauriac em seu ensaio sobre Beckett, todo aquele

que fala é embalado pela lógica da língua e sua articulação. Do mesmo modo o escritor que enfrenta o que não pode ser dito tem de usar toda a sua habilidade para não dizer o que as palavras fazem-no dizer contra a sua vontade, de modo a conseguir expressar, em vez disso, aquilo que por sua própria natureza as palavras foram inventadas para ocultar: o incerto, o contraditório, o impensável.¹⁷

O perigo de ser embalado pela lógica da linguagem é por certo sempre maior na língua materna do escritor, com seus significados e associações inconscientemente aceitos. Escrevendo numa língua estrangeira, Beckett tem a garantia de que sua obra permaneça uma luta constante, uma dolorosa confrontação com o próprio espírito da língua. E é por isso que ele considera as peças para rádio e os escritos ocasionais que desde então tem redigido em inglês como uma relaxação, um descanso de sua árdua luta com o significado e a linguagem. Consequentemente, considera tais obras de importância menor. Foram-lhe por demais fáceis.

A tradução francesa de *Murphy*, editada em 1947, não chamou muita atenção; mas quando *Molloy* foi publicado, em 1951, causou sensação. O verdadeiro triunfo de Beckett, no entanto, veio quando *Esperando Godot*, que anteriormente já havia sido publicada em livro, estreou em 5 de janeiro de 1953 no pequeno Théâtre de Babylone (hoje desaparecido), no boulevard Raspail. Roger Blin,

sempre no primeiro escalão da vanguarda do teatro francês, não só dirigiu como também fez o papel de Pozzo. E contra toda expectativa, essa estranha farsa trágica, na qual nada acontece e que havia sido desprezada por vários empresários por falta de qualidade dramática, tornou-se um dos maiores sucessos do teatro de pós-guerra. A peça teve cerca de quatrocentas representações no Théâtre de Babylone, para ser em seguida transferida para outro teatro parisiense. *Esperando Godot* já foi traduzida em mais de vinte línguas e montada na Suécia, Suíça, Finlândia, Itália, Noruega, Dinamarca, Holanda, Espanha, Bélgica, Turquia, Iugoslávia, Argentina, Tchecoslováquia, Polônia, Alemanha Ocidental, Grã-Bretanha, em Israel, no Brasil, México, nos Estados Unidos e até mesmo em Dublin, tendo sido vista nos primeiros cinco anos após sua estreia em Paris por mais de 1 milhão de espectadores – recepção verdadeiramente surpreendente para uma peça tão enigmática, tão exasperante, tão complexa e tão inabalável em sua recusa a obedecer qualquer ideia consagrada de construção dramática.

Não é aqui o lugar de se relatar toda a história de *Esperando Godot*. Basta dizer que a obra teve o aplauso de dramaturgos consagrados tão diversos quanto Jean Anouilh (que considerou a produção do Théâtre de Babylone tão importante quanto a primeira apresentação de uma obra de Luigi Pirandello em Paris por Pitoeff em 1923), Thornton Wilder, Tennessee Williams e William Saroyan (que disse: “Será agora muito mais fácil para mim e para todos os outros escrever livremente para o teatro”); que a peça chegou a Londres em agosto de 1955 numa produção que não conseguiu a aprovação de Beckett, mas que alcançou tal sucesso que teve de ser transferida do pequeno Arts Theatre para um teatro do West End, onde teve longa carreira; que aportou nos Estados Unidos no

Miami Playhouse em 3 de janeiro de 1956, com Bert Lahr e Tom Ewell fazendo os papéis dos dois vagabundos no que era anunciado como “o sucesso cômico de dois continentes” (e naturalmente tornava-se uma decepção para o público, que esperava gargalhadas), e que finalmente chegou à Broadway ainda com Bert Lahr, porém sem Tom Ewell, sendo aclamada pela crítica.

A segunda peça de Beckett, *Fim de partida*, que primitivamente tinha dois atos, mas foi mais tarde reduzida a um, deveria ter tido sua première mundial em francês, em Paris, com direção de Roger Blin. Mas o empresário francês hesitou um pouco e acabou por perder o teatro, quando então o Royal Court Theatre de Londres ofereceu ao grupo a hospitalidade de seu palco, dando assim a Londres a rara oportunidade de assistir a uma première mundial em francês (3 de abril de 1957). Mais tarde o espetáculo encontrou outra casa em Paris, sendo levado durante muito tempo no Studio des Champs-Élysées. Outras produções em inglês, em Londres (novamente no Royal Court), em Nova York (no Cherry Lane Theatre, fora da Broadway) e em São Francisco (pelo Actors' Workshop), também tiveram grande sucesso.

Em sua produção francesa original *Fim de partida* era apresentada em conjunto com um mimodrama, *Ato sem palavras*, interpretado por Deryk Mendel, com música de autoria de um primo de Beckett, John Beckett. Na produção inglesa, *Fim de partida* repartia as honras com a peça curta *A última gravação de Krapp* (28 de outubro de 1958), escrita por Beckett em inglês e que também foi apresentada, mais tarde, em Paris (com tradução do próprio Beckett) e em Nova York.

A última gravação de Krapp foi dirigida por Donald McWhinnie, o notável diretor de rádio responsável pela vitória da BBC ao conseguir que Beckett escrevesse duas peças especialmente para

Third Programme, que McWhinnie apresentava: *Todos os que caem*, transmitida pela primeira vez em 13 de janeiro de 1957, e *Embers* (*Brasas*), em 28 de outubro de 1959. E tão tênue é a linha que separa as obras dramáticas de Beckett de seus últimos romances (todos escritos na forma de monólogos dramáticos), que trechos destes últimos também já foram apresentados no *Third Programme* da BBC: *Molloy* (10 de dezembro de 1957); o fragmento de *From an Abandoned Work* (*De uma obra abandonada*, 14 de dezembro de 1957); *Malone morre* (18 de junho de 1958); e *O inominável* (19 de janeiro de 1959).

No romance *Como é* (1961), Beckett alcançou um novo patamar de austeridade – um universo mítico povoado por criaturas solitárias que rastejam na lama, encontram ocasionalmente um semelhante, em breves intervalos de grotescas tentativas de comunicação, e então continuam a rastejar num movimento sem fim. A peça *Dias felizes* (que estreou sob direção de Alan Schneider no Cherry Lane Theatre, em Nova York, em 17 de setembro de 1961, com Ruth White no papel principal; e depois no Royal Court Theatre, em Londres, em 1º de novembro de 1962, dirigida por George Devine; posteriormente foi encenada pela trupe do Odéon, com Madeleine Renaud no papel de Winnie, no Festival de Veneza, em outubro de 1963, antes de prosseguir em temporada de grande sucesso no próprio Odéon) vem de um mundo igualmente sombrio; do mesmo modo que *Peça* (cuja estreia, em tradução alemã, foi em Ulm, em 14 de junho de 1963, seguida por apresentações no original inglês em Nova York, em 4 de janeiro de 1964, e no National Theatre de Londres, em 7 de abril de 1964).

A peça curta *Come and Go* (*Vai e vem*), que estreou em versão alemã no Studio do Schiller Theatre, Berlim Ocidental, em 14 de

janeiro de 1966, representa mais um passo no sentido da concisão, constituindo quase uma miniatura.

Beckett, desde sempre fascinado por questões técnicas inerentes aos novos veículos de comunicação de massa, continuou a escrever para o rádio, enfatizando a fusão entre texto e música. A peça *Words and Music (Palavras e música)*, que contou com a importante contribuição do compositor John Beckett, estreou com transmissão pela BBC, em *Third Programme*, em 13 de novembro de 1962. *Cascando* (escrita em francês), com música de autoria do compositor romeno Marcel Mihalovici, teve sua primeira apresentação na rádio francesa em 13 de outubro de 1963, seguida por transmissões, em alemão, em Stuttgart, em 16 de outubro de 1963, e em inglês, pelo *Third Programme* da BBC, em 28 de outubro de 1964.

Beckett fez sua primeira incursão no cinema quando a Grove Press, em Nova York, lançou o projeto de um filme que reuniria três breves contribuições escritas pelo próprio Beckett, por Ionesco e por Pinter. Dos três curtas-metragens, apenas o de Beckett se concretizou. O filme foi dirigido por Alan Schneider, em 1965, e teve sua primeira exibição na Bienal de Veneza, em agosto daquele mesmo ano. Buster Keaton, o grande comediante do cinema mudo, a quem Beckett admirava de longa data, atuou como protagonista. Foi o último papel importante desempenhado pelo ator antes de morrer.

A peça para televisão *Eh Joe (Ei, Joe)*, escrita em 1965 e posteriormente apresentada na Alemanha e transmitida pela BBC (estrelada por Jack McGowran, um dos atores prediletos de Beckett), demonstrou que havia mais um meio de comunicação cujas possibilidades Beckett podia explorar a fundo, ao mesmo tempo que se mantinha extremamente simples.

Quando Beckett entrou na sétima década de vida, a tendência à concisão extrema, à concentração em uma única imagem complexa e multifacetada tornou-se bem mais marcante, conforme se observa nas obras dramáticas escritas para o palco e para a televisão. À medida que intensificou sua própria participação no processo de montagem, por vezes sendo abertamente apontado como diretor, Beckett passou a exercer controle mais direto sobre os aspectos visuais de seu trabalho, de modo que pode ser considerado um criador de imagens em movimento, tridimensionais, em lugar de mero poeta dramático.

A imagem em *Não eu* (peça teatral curta, apresentada pela primeira vez no Lincoln Center, em Nova York, em setembro de 1972) é a de uma boca cercada de total escuridão, suspensa no centro do palco, da qual emana a voz de uma idosa, enunciando uma rápida sequência de palavras truncadas, enquanto uma figura misteriosa, trajando túnica árabe, o Auditor, permanece à escuta na lateral do palco, esboçando de vez em quando um gesto depreciativo e silencioso. Na peça *Footfalls (Passos)*, que estreou no Royal Court Theatre, em Londres, em maio de 1976, o olhar da plateia se concentra em uma nesga de luz projetada sobre o chão, na qual se veem os pés de uma idosa caminhando, enquanto se escutam as vozes da mulher e de sua mãe (que permanece invisível). Em *Aquela vez* (que também estreou no Royal Court, em maio de 1976), o público vislumbra a cabeça de um idoso, de barba e cabeleira branca, suspensa no escuro; ele ouve a própria voz, proveniente de três pontos distintos – da esquerda, da direita e do centro –, projetada acima do palco, recitando três episódios de sua vida pregressa.

Para um poeta que se tornou pintor de imagens em movimento, a televisão oferece uma vantagem adicional, de vez que a imagem

pode ser registrada para todo o sempre em vídeo. Mais ainda que nas peças escritas para o palco, na fita, as palavras tornam-se, segundo o próprio Beckett, apenas “o que os farmacêuticos chamam de excipiente”, aquela substância de menor importância que serve de veículo para o elemento central, a imagem. *Ghost Trio* (*Trio de fantasmas*, transmitida pela BBC TV, em 17 de abril de 1977) e “...but the clouds...” (“...apenas as nuvens...”, transmitida pela BBC TV na mesma data) compõem contundentes imagens de perda, culpa e compunção relativas a uma vida irremediavelmente passada.

Nos anos de fama mundial – ele foi agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1969 –, Samuel Beckett continuou arredo, mais que nunca decidido a preservar sua privacidade. Sempre se recusa a participar de programas de rádio ou televisão, a conceder entrevistas a jornais, e sempre se nega a comentar sua própria obra. Casado com Suzanne Dumesnil, com quem militou na Resistência Francesa e conviveu nos anos em que esteve escondido durante a guerra, Beckett divide seu tempo entre o apartamento em Montparnasse e a pequena casa de campo, em Ussy-sur-Marne, nas proximidades de Paris. Gosta de dirigir suas próprias peças, na Alemanha, sobretudo em Berlim, onde desfruta uma relação especial com o Schiller Theater, tendo ali encenado *Fim de partida* (1967), *A última gravação de Krapp* (1969), *Esperando Godot* (1975) e *Play* (1978), em montagens que devem ser consideradas realizações cênicas definitivas desses textos.

QUANDO ALAN SCHNEIDER, que deveria dirigir a primeira produção americana de *Esperando Godot*, perguntou a Beckett a quem ou a que ele queria se referir ao falar de Godot, recebeu a seguinte resposta: “Se eu soubesse, teria dito na peça.”¹⁸

Isso é um aviso salutar a todos aqueles que pretendem examinar as peças de Beckett com a intenção de descobrir a chave de sua compreensão, de demonstrar em termos exatos e definitivos *o que elas querem dizer*. Essa tentativa talvez pudesse se justificar para quem fosse enfrentar a obra de um autor que partisse de uma concepção clara filosófica ou moral para então traduzi-la em termos concretos de enredo e caracterização. Mas mesmo assim é provável que o produto final, se o mesmo resultasse num trabalho autêntico de imaginação criadora, transcendesse a intenção original do autor e se apresentasse como alguma coisa mais rica e mais complexa, e passível de um sem-número de novas interpretações. Pois, como disse o próprio Beckett em seu ensaio sobre *Work in Progress*, de Joyce, a forma, a estrutura e o clima de uma asserção artística não podem ser divorciados de seu significado, de seu conteúdo conceitual; pelo próprio fato de uma obra de arte em seu todo *ser* seu significado, *o que é dito* está indissolivelmente ligado à *maneira* por que é dito, e não pode ser dito de nenhuma outra maneira. Bibliotecas inteiras estão entulhadas de tentativas de se resumir o significado de uma peça como *Hamlet* em meia dúzia de linhas de palavras simples; mas a peça em si continua a ser a asserção mais clara e mais concisa de seu significado e mensagem, precisamente porque suas incertezas e ambiguidades irreduzíveis são um elemento essencial de seu impacto total.

Essas considerações aplicam-se, em maior ou menor grau, a todas as obras de literatura criadora. Mas aplicam-se com força particular a obras primordialmente preocupadas em transmitir o senso de mistério, perturbação e ansiedade do autor quando confrontado com a condição humana, bem como o seu desespero diante de sua incapacidade de encontrar um sentido na existência. Em *Esperando Godot*, o sentimento de incerteza que é criado, e os

altos e baixos dessa incerteza – entre a esperança da descoberta da identidade de Godot e os repetidos desapontamentos – são em si a essência da peça. Qualquer tentativa de se chegar a uma interpretação clara e certa por meio do estabelecimento da identidade de Godot por meio de uma análise crítica seria tão tola quanto se tentar descobrir contornos definidos escondidos por trás do *chiaroscuro* de uma tela de Rembrandt pelo simples método de raspar a tinta.

E no entanto é muito natural que peças escritas numa convenção tão inusitada e surpreendente devam parecer particularmente necessitadas de uma explicação que, por assim dizer, pusesse a descoberto seu significado secreto e o traduzisse em linguagem cotidiana. A origem dessa falácia jaz na concepção falsa de que de algum modo tais peças poderiam ser reduzidas às convenções do teatro “normal”, com enredos resumidos em forma de narrativa. Se fosse possível descobrir alguma pista oculta, pensam muitos, essas peças difíceis poderiam ser forçadas a revelar seu segredo, deixando à mostra o enredo de peça convencional que está escondido nelas. Tais tentativas estão condenadas ao fracasso. As peças de Beckett têm ainda menos enredo que outras obras do Teatro do Absurdo. Em vez de um desenvolvimento linear, apresentam a inquirição de seu autor sobre a condição humana por um método que é essencialmente polifônico; confrontam o público com uma estrutura organizada de asseverações e imagens que se interpenetram e que devem ser apreendidas em sua totalidade, à maneira dos diferentes temas de uma sinfonia, que ganham em significado por sua interação simultânea.

No entanto, se devemos ser cuidadosos em nossa atitude em relação às peças de Beckett, para evitar as armadilhas das tentativas de fornecer uma explicação simplista de seu significado,

isso não quer dizer que não as possamos submeter a cuidadoso escrutínio, isolando grupos de imagens e temas e tentando discernir seus fundamentos estruturais. O resultado desse exame deverá permitir que se siga com maior facilidade as intenções do autor, e que se perceba, se não as *respostas* às suas perguntas, ao menos quais as *perguntas* que ele faz.

Esperando Godot não conta uma história; explora uma situação estática. “Não acontece nada, ninguém vem, ninguém vai, é horrível.”¹⁹ Numa estrada, perto de uma árvore, dois velhos vagabundos, Vladimir e Estragon, estão esperando. Essa é a situação no início do Ato I. No final do Ato I, eles são informados de que o sr. Godot, com quem pensavam ter um encontro marcado, não pode vir, mas com certeza ele virá amanhã. O Ato II repete precisamente o mesmo esquema. O mesmo rapazinho chega e dá o mesmo recado. O Ato I termina:

ESTRAGON: Bem, vamos?

VLADIMIR: É; vamos.

(Eles não se movem.)

O Ato II termina com as mesmas falas, mas ditas pelos personagens em ordem inversa.

A sequência dos acontecimentos e o diálogo diferem em cada ato. De cada vez os dois vagabundos encontram outro par de personagens, Pozzo e Lucky, senhor e escravo, em circunstâncias diversas; em cada ato Vladimir e Estragon tentam o suicídio e fracassam, por razões diversas; mas essas variações servem tão somente para enfatizar o fato de que essencialmente tudo é sempre a mesma coisa – *plus ça change, plus c’est la même chose*.

Vladimir e Estragon – que se chamam mutuamente de Didi e Gogo, muito embora o mensageiro chame Vladimir de sr. Albert e Estragon, ao lhe perguntarem o nome, responda sem hesitação Catullus – são nitidamente derivados das duplas cômicas de diálogo truncado que apareciam nos teatros de variedades. Seu diálogo tem a qualidade peculiarmente repetitiva da garrulice desse tipo de cômico:

ESTRAGON: Desde que ninguém saiba.

VLADIMIR: Cada um toma o seu tempo.

ESTRAGON: Já se sabe o que esperar.

VLADIMIR: Ninguém precisa mais se preocupar.²⁰

E o paralelo com o music-hall e o circo chega mesmo a ser explicitamente apresentado:

VLADIMIR: Estamos tendo uma noite linda.

ESTRAGON: Inesquecível.

VLADIMIR: E ainda nem acabou.

ESTRAGON: Parece que não.

VLADIMIR: Mas está começando.

ESTRAGON: É horrível.

VLADIMIR: É pior do que estar no teatro.

ESTRAGON: No circo.

VLADIMIR: No music-hall.

ESTRAGON: No circo.²¹

De acordo com as tradições do ato variado e do circo, existe um elemento de humor físico grosseiro: Estragon perde as calças, há uma situação engraçada prolongadíssima em torno de três chapéus que são tirados e postos e passados de mão em mão, numa bagunça aparentemente interminável, e há um elevado número de

tombos e quedas – o autor de uma tese de grande acuidade sobre Beckett, Niklaus Gessner, enumera nada menos de 45 rubricas indicando que um dos personagens deixa a posição ereta, símbolo da dignidade do homem.²²

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. Estragon sonha, Vladimir não suporta ouvir a história dos sonhos. 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. É Vladimir quem conversa com o rapazinho que é mensageiro de Godot e é a ele que se dirigem as mensagens que este traz. Estragon é o mais fraco dos dois; é surrado por desconhecidos misteriosos todas as noites. Vladimir ocasionalmente age como seu protetor, acalenta-o até dormir com canções de ninar e cobre-o com seu paletó. O contraste entre seus temperamentos dá origem a intermináveis implicâncias mútuas e muitas vezes leva à sugestão de que eles deveriam se separar. Entretanto, sendo naturezas complementares, eles são mutuamente dependentes e têm necessidade de ficar juntos.

Pozzo e Lucky também são complementares quanto à natureza, porém sua relação se processa toda ela em nível mais primário:

Pozzo é o senhor sádico, Lucky, o escravo submisso. No primeiro ato, Pozzo é rico, poderoso, seguro de si; representa o homem mundano com todo o seu otimismo fácil e míope e seu senso ilusório de poder e permanência. Lucky não só carrega toda a sua pesada bagagem, e até mesmo o chicote com o qual Pozzo o espanca, mas também dança e pensa para ele, ou ao menos o fazia enquanto tinha idade. Na realidade Lucky ensinou a Pozzo todos os mais altos valores da vida: “beleza, graça, verdade de primeira água”.²³ Pozzo e Lucky representam a relação entre corpo e mente, os lados material e espiritual do homem, com o intelecto subordinado aos apetites do corpo. Agora que as forças de Lucky começam a faltar, Pozzo se queixa de que elas lhe causam sofrimentos indescritíveis. Deseja livrar-se de Lucky e vendê-lo na feira. Porém, no segundo ato, quando tornam a aparecer, eles continuam amarrados um ao outro. Pozzo ficou cego, Lucky ficou mudo. E, enquanto Pozzo força Lucky a uma viagem aparentemente sem objetivo, Vladimir convence Estragon a esperar por Godot.

Muito esforço e imaginação já têm se despendido na tentativa de estabelecer ao menos uma etimologia para o nome de Godot que indicasse a intenção consciente ou subconsciente de Beckett ao apresentá-lo como o objetivo da busca de Vladimir e Estragon. Sugeriu-se que Godot fosse uma forma enfraquecida da palavra *God* (“Deus”), um diminutivo formado com base na analogia de Pierre-Pierrot, Charles-Charlot, e enriquecido pela alusão ao personagem criado por Charles Chaplin, que na França é conhecido como Charlot, e cujo chapéu-coco é usado por todos os quatro personagens principais da peça. Também notou-se que o título, *En Attendant Godot*, parece conter alguma alusão ao título do livro de Simone Weil, *Attente de Dieu*, o que nos daria nova indicação de que Godot representa *God*. No entanto, o nome Godot também

pode ser uma alusão literária ainda muito mais recôndita. Como notou Eric Bentley, há numa peça de Balzac um personagem do qual todos falam, mas que nunca é visto, chamado Godeau.²⁴ A obra em questão é a comédia de Balzac *Le faiseur*, mais conhecida como *Mercadet*. Mercadet é um especulador da bolsa que tem o hábito de atribuir todas as suas dificuldades financeiras ao seu antigo sócio, Godeau, o qual, anos antes, teria fugido com o capital de ambos: “Eu carrego o peso do crime de Godeau!” Por outro lado, a esperança de um eventual retorno de Godeau e do conseqüente pagamento dos montantes desviados é sempre acenada por Mercadet ante os olhos de seus inúmeros credores. “Todo mundo tem seu Godeau, um falso Cristóvão Colombo! No fim das contas, Godeau... acho que ele já me deu mais dinheiro do que me roubou!” O enredo de *Mercadet* gira em torno de uma última e desesperada especulação baseada na aparição de um Godeau falso. Mas a fraude é descoberta; Mercadet parece arruinado. Nesse momento anuncia-se a chegada do verdadeiro Godeau; voltou da Índia com enorme fortuna. A peça termina com Mercadet exclamando: “Tantas vezes eu já mostrei Godeau que tenho todo o direito de vê-lo. Vamos ver Godeau!”²⁵

Os paralelos são por demais marcantes para que sejam mera coincidência. Na peça de Beckett, como na de Balzac, a chegada de Godot é o acontecimento ansiosamente aguardado que poderá salvar de forma milagrosa a situação; e Beckett gosta tanto quanto Joyce de alusões literárias recônditas.

No entanto, deva Godot sugerir a interferência de um agente sobrenatural, ou represente ele algum ser humano mítico cuja chegada se espera que altere a situação, ou englobe ambas essas possibilidades, o fato é que sua natureza exata é de importância secundária. O assunto da peça não é Godot, mas a própria espera,

o ato de esperar como um aspecto essencial e característico da condição humana. Durante toda a nossa vida, estamos sempre esperando alguma coisa, e Godot representa tão somente o objetivo de nossa espera – um acontecimento, uma coisa, uma pessoa, a morte. Além do mais, é no ato da espera que experimentamos o fluxo do *tempo* em sua forma mais pura e mais palpável. Quando estamos em atividade tendemos a esquecer a passagem do tempo, *passamos* o tempo; mas se estamos apenas esperando passivamente, temos de enfrentar a ação do próprio tempo. Como Beckett nota em sua análise de Proust:

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 cotidiana 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.²⁶

O fluxo do tempo nos confronta com o problema básico da existência – o problema da natureza do eu (o qual, sendo sujeito a constantes mudanças no tempo, está em fluxo constante, e portanto eternamente fora de nosso alcance) e da “personalidade, cuja realidade permanente só pode ser apreendida como uma hipótese retrospectiva. O indivíduo é a sede de um processo constante de decantação, decantação que se processa do vaso que contém o fluido do tempo futuro, inerte, pálido, monocromo, para o vaso contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelos fenômenos de suas horas”.²⁷

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? E a identificação do sujeito com o objeto de seus desejos. O sujeito morreu – e talvez muitas vezes – antes de atingi-la”.²⁸ Se Godot é o objeto do desejo de Vladimir e Estragon, parece muito natural que fique eternamente fora de seu alcance. E é da maior significação que o mensageiro que serve de elemento de ligação deixe diariamente de conseguir identificar os dois.

A versão francesa especifica que o rapazinho que aparece no segundo ato é o mesmo do primeiro, e no entanto o rapazinho nega que jamais tenha visto os dois vagabundos anteriormente, além de insistir em que esta é a primeira vez que serve de mensageiro de Godot. Quando vai saindo, Vladimir tenta gravar os acontecimentos para o rapazinho: “Você tem certeza de que me viu; não vai chegar amanhã e dizer que nunca me viu antes?” O rapazinho não responde, e temos a certeza de que ele não conseguirá identificá-los novamente. E podemos, na verdade, jamais ter a certeza de que os seres humanos que encontramos são hoje os mesmos que eram ontem? Quando Pozzo e Lucky aparecem pela primeira vez, nem Vladimir nem Estragon parecem reconhecê-los; Estragon chega até a pensar que Pozzo é Godot. Depois que os dois saem, porém, Vladimir comenta que eles mudaram muito desde a última vez em que tinham aparecido. Estragon insiste em que não os conhecia.

VLADIMIR: Conhece, sim.

ESTRAGON: Não conheço, não.

VLADIMIR: Pois digo que conhecemos. Você se esquece de tudo (*Pausa. Fala consigo mesmo:*) A não ser que não sejam os mesmos...

ESTRAGON: Então por que é que eles não nos reconheceram?

VLADIMIR: Isso não quer dizer nada. Eu também fingi que não os reconhecia. E, além do mais, nunca ninguém nos reconhece.²⁹

No segundo ato, quando Pozzo e Lucky reaparecem, cruelmente deformados pela ação do tempo, Vladimir e Estragon novamente têm suas dúvidas sobre serem eles ou não as mesmas pessoas que encontraram na véspera. E nem Pozzo se lembra deles:

POZZO: Não me lembro de haver encontrado quem quer que seja ontem. Mas amanhã não me lembrarei de haver encontrado quem quer que seja hoje.³⁰

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. A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca. Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo. “As lágrimas do mundo são uma quantidade constante. Para cada pessoa que começa a chorar, outra para, em outro lugar.”³¹ Todo dia é igual ao outro, e, quando morremos, podemos muito bem nunca ter existido. Como exclama Pozzo em sua grande explosão final:

POZZO: Ainda não acabou de me torturar com seu maldito tempo? ... Um dia, será que isso não basta para você, um dia, como qualquer outro dia, ele ficou mudo, um dia fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia vamos morrer, no mesmo dia, no mesmo segundo. ... Deram à luz sobre uma tumba, a luz brilhou por um instante, e aí é noite de novo.³²

E Vladimir concorda, pouco adiante:

VLADIMIR: Sobre uma tumba e em parto laborioso. Na cova, vagarosamente, o coveiro aplica o fórceps.³³

Mas mesmo assim Vladimir e Estragon vivem de esperanças: esperam Godot, cuja chegada fará parar o fluxo do tempo. “Talvez hoje à noite possamos dormir na casa dele, no quentinho, no seco,

de barriga cheia, na palha. Vale ou não vale a pena esperar por tudo isso?”³⁴ Essa passagem, omitida na versão inglesa, sugere nitidamente a paz, o descanso da espera, o sentido de haver chegado a um porto seguro, que Godot representa para os dois vagabundos. Esperam ser salvos da evanescência e da instabilidade da ilusão do tempo, e encontrar paz e permanência fora dela. Não serão mais vagabundos, nômades sem lar, mas, ao contrário, terão chegado em casa.

Vladimir e Estragon esperam por Godot, muito embora seu encontro marcado com ele não seja de modo algum certo. Estragon não se lembra dele de todo. Vladimir não tem muita certeza do que pediram a Godot que fizesse por eles. Não foi “nada de muito definido... uma espécie de oração... uma súplica vaga”. E o que foi que Godot lhes prometeu? “Que ia ver... que ia pensar no assunto...”³⁵

Quando se indaga de Beckett qual é o tema de *Esperando Godot* ele por vezes faz referência a uma passagem dos escritos de santo Agostinho: “Há uma frase maravilhosa em santo Agostinho. Pena eu não me lembrar em latim. É ainda melhor em latim do que em inglês. ‘Não desespere: um dos ladrões foi salvo. Não seja presunçoso: um dos ladrões foi condenado.’ E às vezes ele acrescenta: ‘A conformação das ideias me interessa mesmo quando não acredito nelas.’ ... A forma dessa frase é maravilhosa. E o que importa é a forma.”³⁶

O tema dos dois ladrões na cruz, o da incerteza na esperança da salvação e da fortuidade da concessão da graça, realmente permeia toda a peça. Vladimir expõe-no logo de início: “Um dos ladrões foi salvo... É uma boa porcentagem.”³⁷ Mais adiante ele desenvolve a ideia: “Dois ladrões. Dizem que um foi salvo e o outro... danado... Mas como é que dos quatro evangelistas só um diz que um ladrão

foi salvo? Os quatro estavam lá, ou ao menos por ali, mas só um diz que um ladrão foi salvo... Dos outros três dois nem falam que havia ladrão, e o terceiro diz que os dois o ofenderam.”³⁸ A oportunidade de salvação é de cinquenta por cento, mas, como só uma em quatro testemunhas conta a história, as possibilidades ficam consideravelmente reduzidas. No entanto, como nota Vladimir, é um fato muito curioso todos acreditarem naquela única testemunha: “É a única versão que conhecem.” Estragon, cuja atitude desde o início, e durante toda a obra, é de ceticismo, comenta apenas: “Gente é um bicho muito ignorante.”³⁹

Foi a forma da ideia que fascinou Beckett. De todos os malfeitores, de todos os milhões e milhões de criminosos que têm sido executados no curso da história, dois, e dois apenas, tiveram a oportunidade de receber absolvição, na hora da morte, de forma tão eficaz. Acontece que um fez um comentário hostil; foi condenado. Outro contradisse esse comentário hostil; foi salvo. Com que facilidade os papéis poderiam ter sido trocados. O que disseram, afinal, não foram julgamentos cuidadosamente ponderados, mas exclamações fortuitas pronunciadas num instante de sofrimento e tensão supremos. Como diz Pozzo a respeito de Lucky: “Reparem que eu poderia facilmente estar na pele dele e ele na minha, se o acaso não tivesse querido que fosse de outro modo. Cada um tem o que merece.”⁴⁰ E o resultado é que os sapatos que nos servem num dia podem não servir no outro: os sapatos de Estragon torturam-no no primeiro ato, mas no Ato II servem miraculosamente bem nele.

O próprio Godot é imprevisível na outorga de bondade ou de punição. O rapazinho que é seu mensageiro é pastor de cabras, e Godot trata-o bem. Mas o irmão dele, que é pastor de ovelhas, é espancado por Godot. “E por que é que ele não bate em você?”, pergunta Vladimir. “Não sei, senhor” – “*Je ne sais pas, Monsieur*” –,

responde o rapazinho, usando as mesmas palavras do *apache* que apunhalou Beckett. O paralelo com Caim e Abel é evidente: também ali a graça do Senhor caiu sobre um e não sobre o outro, sem qualquer explicação racional – só que Godot espanca o pastor de ovelhas e gosta do pastor de cabras. E nisso Godot age em oposição ao Filho do Homem no Juízo Final: “E ele colocará as ovelhas à sua direita, porém os cabritos ficarão à sua esquerda.” Mas se a bondade de Godot é outorgada fortuitamente, sua vinda não será fonte de pura alegria; também poderá significar condenação. Quando no segundo ato Estragon acha que Godot está se aproximando, seu primeiro pensamento é: “Estou desgraçado.” E quando Vladimir exclama triunfante, “É Godot! Até que enfim! Vamos encontrá-lo!”, Estragon foge, gritando: “Estou no inferno!”⁴¹

A concessão fortuita da graça, que escapa à compreensão humana, divide a humanidade entre os que serão salvos e os que serão condenados. Quando, no Ato II, Pozzo e Lucky voltam, e os dois vagabundos tentam identificá-los, Estragon grita “Abel! Abel!”, e Pozzo responde imediatamente. Mas quando Estragon grita “Caim! Caim!”, Pozzo responde de novo. Estragon conclui: “Ele é toda a humanidade.”⁴²

Chega a haver mesmo uma sugestão de que a atividade de Pozzo esteja relacionada à sua tentativa frenética de chamar a si os cinquenta por cento de probabilidade de salvação. No primeiro ato, Pozzo está indo em direção “à feira” para vender Lucky. Na versão francesa, no entanto, fica especificado que é para o “*marché de Saint-Sauveur*” – o mercado de São Salvador – que o leva. Estaria Pozzo tentando vender Lucky para se redimir? É possível que ele esteja tentando desviar para si os cinquenta por cento de probabilidade de redenção de Lucky (em cuja pele ele poderia

facilmente estar)? Ele se queixa, sem dúvida, de que Lucky lhe causa muito sofrimento, que ele o está matando com sua mera presença – talvez porque sua mera presença lembre constantemente a Pozzo que talvez seja Lucky quem seja salvo. Quando Lucky dá a famosa demonstração de seu pensamento, qual é o finíssimo fio de sentido que parece sublinhar a passagem inicial de sua “salada verbal” desarvorada, esquizofrênica? Novamente aqui parece que há uma preocupação com a natureza fortuita da salvação: “Dada a existência ... de um Deus pessoal ... fora do tempo sem extensão que do alto da apatia divina atambia divina afasia divina muito nos ama com algumas exceções por razões desconhecidas, ... e sofre ... com aqueles que por razões desconhecidas são lançados ao tormento.”⁴³ Temos então aqui novamente o Deus pessoal, com sua apatia divina, sua mudez (afasia) e sua falta de capacidade para o terror ou o espanto (atambia), que muito nos ama – com algumas exceções que serão atiradas aos tormentos do inferno. Em outras palavras, um Deus que não se comunica conosco não pode sentir por nós e nos condena por razões desconhecidas.

Quando Pozzo e Lucky reaparecem no dia seguinte, Pozzo está cego e Lucky mudo, e não se fala mais do mercado. Pozzo não conseguiu vender Lucky; sua cegueira em pensar que poderia, por intermédio de tal ação, influenciar a ação da graça se torna evidente em forma física concreta.

Que *Esperando Godot* se preocupa com a esperança da salvação por intermédio do exercício da graça parece estar claramente definido, seja pelo testemunho do próprio Beckett, seja pelo próprio texto. Querera isso dizer, no entanto, que se trata de uma peça cristã ou, ao menos, religiosa? Já têm sido divulgadas várias e engenhosíssimas interpretações nesse sentido. A espera

de Vladimir e Estragon é interpretada como expressão de sua fé e esperança inabaláveis, enquanto a bondade de Vladimir para com o seu parceiro e a interdependência dos dois vagabundos são vistas como símbolos da caridade cristã. Tais interpretações religiosas, porém, parecem negligenciar um número de aspectos essenciais da peça – sua constante insistência na incerteza do encontro marcado com Godot, a irracionalidade de Godot e o fato de não parecer possível confiar nele e a repetida demonstração de serem fúteis as esperanças nele depositadas. A espera por Godot é mostrada como algo essencialmente *absurdo*. Sem dúvida é possível que se trate de um caso de *Credere quia absurdum est* (“Crer porque é absurdo”), mas por outro lado talvez se trate, ainda mais patentemente, de uma demonstração da proposição *Absurdum est credere* (“Absurdo é crer”).

Esse é um dos aspectos da peça que nos leva a supor que existe uma solução melhor para a difícil situação em que se encontram os dois vagabundos, e que eles mesmos consideram preferível a esperar por Godot: o suicídio. “Devíamos ter pensado nisso quando o mundo era jovem, nos noventa... De mãos dadas, do alto da Torre Eiffel, entre os primeiros. Naquele tempo éramos respeitáveis. Agora é muito tarde. Nem iam nos deixar subir.”⁴⁴ O suicídio permanece sempre a solução favorita, inatingível em virtude da incompetência deles ou de sua falta de instrumentos para atingi-lo. É justamente o desapontamento diante do fracasso em suas tentativas de suicídio que Vladimir e Estragon estão racionalizando ao esperar, ou fingir esperar, Godot. “Tenho curiosidade em saber o que é que ele tem para oferecer. Depois a gente vê se quer ou não quer.”⁴⁵ Estragon, menos convencido que Vladimir das promessas de Godot, tem a preocupação de garantir a si mesmo que não está preso a Godot.

ESTRAGON: Estou perguntando se estamos presos.

VLADIMIR: Presos?

ESTRAGON: Pre-sos.

VLADIMIR: Presos como?

ESTRAGON: Presos a.

VLADIMIR: Mas a quem? Por quem?

ESTRAGON: A seu homem.

VLADIMIR: A Godot? Presos a Godot? Que ideia! Nem pense nisso. (*Pausa.*)
Por enquanto.⁴⁶

Quando, mais tarde, Vladimir passa a uma atitude mais ou menos complacente em relação à espera – “Comparecemos ao encontro, ... não somos santos, mas comparecemos ao encontro. Quantos poderão dizer o mesmo?” –, Estragon imediatamente esvazia a atitude do companheiro respondendo: “Bilhões.” E Vladimir está perfeitamente pronto a concordar que estão esperando por um hábito irracional. “O que é certo é que as horas são longas... e nos obrigam a disfarçá-las com atividades... que à primeira vista parecem razoáveis até se tornarem hábito. Você pode dizer que seja para evitar que nossa mente se perca. Não há dúvida. Mas ela não está há muito tempo vagando na noite sem fim das profundezas do abismo?”⁴⁷

Em apoio à interpretação cristã pode-se argumentar que Vladimir e Estragon, à espera de Godot, são apresentados como claramente superiores a Pozzo e Lucky, que não têm qualquer encontro marcado, nem objetivo, e que são inteiramente egocêntricos, inteiramente envolvidos por sua relação sadomasoquista. Não será a sua fé que coloca os dois vagabundos num plano mais alto?

É evidente, por exemplo, que Pozzo é ingenuamente superconfiante e egocêntrico. “Pareço um homem a quem se pode

fazer sofrer?”,⁴⁸ gaba-se ele. E mesmo quando ele faz uma descrição emocionada e melancólica do crepúsculo e do repentino cair da noite, percebemos que não acredita que a noite possa jamais cair para ele – está apenas se exibindo; não se preocupa com o significado daquilo que diz, mas apenas com o efeito que causa em seus ouvintes. E é por isso que é apanhado completamente desprevenido quando a noite cai realmente para ele e fica cego. Do mesmo modo Lucky, ao aceitar Pozzo como seu senhor e ao ensinar-lhe suas ideias, parece estar ingenuamente convencido do poder da razão, da beleza, da verdade. Estragon e Vladimir são nitidamente superiores tanto a Pozzo quanto a Lucky – não porque têm fé em Godot, mas porque são menos ingênuos. Não acreditam em ação, riqueza ou razão. Têm consciência de que tudo o que fazemos nesta vida é o mesmo que nada quando visto à luz da ação sem sentido do tempo, em si mesmo uma ilusão. Têm consciência, também, de que o suicídio teria sido a melhor solução. E desse modo são superiores a Pozzo e Lucky por serem menos egocêntricos e terem menos ilusões. Em verdade, como disse uma psicóloga junguiana, Eva Metman, num notável estudo das peças de Beckett: “A função de Godot parece ser a de manter inconscientes os que dependem dele.”⁴⁹ À vista disso, a esperança, o hábito da esperança, de que Godot pudesse aparecer afinal, é a última ilusão que impede Vladimir e Estragon de enfrentar a condição humana e a si mesmos à rude luz da plena conscientização. Como observa Eva Metman, é exatamente no instante, quase no fim da peça, em que Vladimir está a ponto de compreender que esteve sonhando e precisa acordar e encarar o mundo tal como ele é, que chega o mensageiro de Godot, restaura suas esperanças e o lança novamente na passividade da ilusão.

Por um breve instante Vladimir fica plenamente consciente de todo o horror da condição humana: “O ar está cheio de nossos gritos... Mas o hábito é um grande amortecedor.” Ele olha para Estragon, que está dormindo, e reflete: “Alguém também está me olhando, de mim também alguém está dizendo ele está dormindo, ele não sabe de nada, deixe ele dormir... Não posso mais!”⁵⁰ A rotina de esperar Godot representa o hábito que nos impede de alcançar a consciência dolorosa, porém fértil, da plena realidade da existência.

E novamente encontramos um comentário do próprio Beckett sobre esse aspecto de *Esperando Godot* em seu ensaio sobre Proust:

O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou, melhor, uma sucessão de hábitos, já que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos... O hábito, portanto, é o termo genérico para os inúmeros tratados concluídos entre os inúmeros sujeitos que constituem o indivíduo e seus inúmeros objetos correlatos. Os períodos de transição que separam adaptações consecutivas ... representam as zonas de perigo na vida do indivíduo, zonas perigosas, precárias, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um momento o *tédio da vida* é substituído pelo *sofrimento da existência*.⁵¹ ...

O sofrimento da existência é o âmbito de toda faculdade, mas a devoção perniciosa ao hábito paralisa nossa atenção, embota dentre essas servas da percepção aquelas cuja cooperação não é absolutamente essencial.⁵²

Os passatempos de Vladimir e Estragon têm como objetivo, como eles mesmos indicam repetidamente, evitar que eles pensem. “Não corremos mais nenhum risco de pensar... Pensar não é o pior... O que é horrível é ter pensado.”⁵³

Vladimir e Estragon falam incessantemente. Por quê? Eles nos fornecem uma pista no que é provavelmente a passagem mais lírica

e mais bem escrita da peça:

VLADIMIR: Você tem razão, somos inesgotáveis.

ESTRAGON: É para não pensarmos.

VLADIMIR: Essa desculpa nós temos.

ESTRAGON: É para não ouvirmos.

VLADIMIR: Temos as nossas razões.

ESTRAGON: Todas as vozes mortas.

VLADIMIR: Fazem barulho de asas.

ESTRAGON: Como de folhas.

VLADIMIR: De areia.

ESTRAGON: De folhas.

(Silêncio.)

VLADIMIR: Todas falam ao mesmo tempo.

ESTRAGON: Cada uma para si.

(Silêncio.)

VLADIMIR: Não, sussurram.

ESTRAGON: Farfalham.

VLADIMIR: Murmuram.

ESTRAGON: Farfalham.

(Silêncio.)

VLADIMIR: O que é que elas dizem?

ESTRAGON: Falam da vida delas.

VLADIMIR: Ter vivido não basta para elas.

ESTRAGON: Ainda têm de ficar falando.

VLADIMIR: Estar morto não basta para elas.

ESTRAGON: Não é suficiente.

(Silêncio.)

VLADIMIR: Fazem barulho de penas.

ESTRAGON: De folhas.

VLADIMIR: De cinzas.

ESTRAGON: De penas.

(*Longo silêncio.*)⁵⁴

Essa passagem, na qual o diálogo confuso do cômico de music-hall irlandês é miraculosamente transmutado em poesia, contém a chave de uma boa parte do trabalho de Beckett. Por certo essas vozes farfalhantes, murmurantes, que vêm do passado, são as vozes que ouvimos nos três romances de sua trilogia; são as vozes que exploram os mistérios da existência e do ser até os limites extremos da angústia e do sofrimento. Vladimir e Estragon estão tentando escapar de ouvi-las. O longo silêncio que se segue à sua evocação é interrompido por Vladimir “*angustiado*”, gritando “Diz qualquer coisa!”, após o que os dois reverterem à espera de Godot.

A esperança da salvação pode ser uma pura fuga do sofrimento e da angústia que nascem da confrontação com a realidade da condição humana. Existe aí um paralelo verdadeiramente surpreendente entre a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre e a intuição criadora de Beckett, que nunca expressou conscientemente qualquer atitude existencialista. Se, tanto para Beckett quanto para Sartre, o homem tem o dever de encarar a condição humana como reconhecimento de que na raiz de nossa existência está o nada, a liberdade e a necessidade de nos criarmos constantemente por intermédio de uma sucessão de escolhas, então Godot pode muito bem tornar-se a imagem do que Sartre chama de “*má-fé*” – “O primeiro ato de *má-fé* consiste na fuga daquilo que não pode ser evadido, na fuga do que *somos*”.⁵⁵

Muito embora tais paralelos sejam esclarecedores, não devemos ir muito longe na tentativa de identificar a visão de Beckett com qualquer escola filosófica. Uma das riquezas peculiares a uma peça

como *Esperando Godot* é justamente a de abrir aos nossos olhos tantas perspectivas diversas. Passível de interpretações filosóficas, religiosas e psicológicas, ela permanece no entanto e acima de tudo um poema sobre o tempo, a evanescência, o enigma da existência, o paradoxo da mutabilidade e da estabilidade, da necessidade e do absurdo. Ela expressa o que Watt sentia na casa do sr. Knott: "... nada mudava nos domínios do sr. Knott porque nada permanecia, e nada vinha ou ia porque tudo estava sempre vindo ou indo."⁵⁶ Ao assistirmos a *Esperando Godot* sentimo-nos como Watt observando a organização do mundo do sr. Knott: "Mas ele mal sentira o absurdo de algumas coisas, por um lado, e a necessidade de outras, por outro (pois é raro que o sentimento do absurdo não seja seguido pelo sentimento da necessidade), quando sentia o absurdo das coisas cuja necessidade acabara de sentir (pois é muito raro que o sentimento da necessidade não seja seguido pelo sentimento do absurdo)."⁵⁷

SE *Esperando Godot* NOS MOSTRA seus dois heróis fazendo passar o tempo numa sucessão de jogos escolhidos ao acaso e que nunca terminam, a segunda peça de Beckett trata de um "jogo final", o último jogo na hora da morte.

Esperando Godot se passa numa estrada apavorantemente vazia; *Fim de partida*, num cômodo claustrofóbico. *Esperando Godot* consiste em dois movimentos simétricos que se equilibram; *Fim de partida* tem apenas um ato que mostra o desgaste de um maquinismo até sua paralisação. E no entanto a peça, do mesmo modo que *Esperando Godot*, agrupa seus personagens em pares simétricos.

Numa sala nua com duas pequenas janelas, um velho cego, Hamm, está sentado numa cadeira de rodas. Hamm é paraplégico, não pode ficar de pé. Seu empregado, Clov, não pode se sentar. Em duas latas de lixo encostadas na parede estão os pais de Hamm – Nagg e Nell –, ambos sem pernas. O mundo, do lado de fora, está morto. Alguma catástrofe monumental, da qual os quatro personagens são – ou julgam que são – os únicos sobreviventes, matou todos os seres vivos.

Hamm e Clov^c de certo modo lembram Pozzo e Lucky. Hamm é o senhor, Clov o servo. Hamm é egoísta, sensual, dominador. Clov odeia Hamm e quer deixá-lo, mas deve obedecer às suas ordens. “Faça isso, faça aquilo, e eu faço. Nunca recuso. Por quê?”⁵⁸ Será que Clov vai ter forças suficientes para deixar Hamm? Tal é a fonte de tensão dramática da peça. Se ele for embora, Hamm morre, pois Clov é a única pessoa que ainda pode alimentá-lo. Mas Clov também terá de morrer, já que não existe mais ninguém no mundo, e a despensa de Hamm é a última fonte de alimento existente. Se Clov conseguir juntar força suficiente para partir, não só matará Hamm como também se suicidará. Ele conseguirá, então, êxito naquilo em que Estragon e Vladimir fracassaram tantas vezes.

Hamm gosta de se dizer escritor – ou, antes, contador de uma história da qual compõe uma breve passagem por dia. É a história de uma catástrofe que matou grande número de pessoas. No dia em que se passa a peça ele chegara a um episódio no qual o pai de uma criança faminta pede a Hamm pão para o filho. Finalmente o pai implora a Hamm para que fique com a criança no caso de ela ainda estar viva quando ele voltar para casa. As aparências sugerem que Clov pode muito bem ser aquela criança. Ele foi entregue a Hamm quando ainda era pequeno demais para se lembrar, Hamm foi um pai para ele, ou como diz o próprio Hamm:

“Se não fosse por mim... nada de pai. Se não fosse por Hamm... nada de lar.”⁵⁹ A situação de *Fim de partida* é o oposto da do *Ulysses* de James Joyce, no qual um pai encontra um substituto para o filho desaparecido. Aqui um filho adotivo está tentando abandonar o pai adotivo.

Clov vem tentando deixar Hamm desde que nasceu, ou, como diz, “Desde que fui parido”.⁶⁰ Hamm carrega uma enorme carga de culpa, pois poderia ter salvo grande número de pessoas que lhe pediu ajuda. “Isso aqui estava pululando de gente!”⁶¹ Uma vizinha, a velha Mamãe Pegg, que foi “bonitinha outrora, como uma flor do campo”, e possivelmente amante de Hamm, foi morta por sua crueldade: “Quando a velha Mamãe Pegg pediu a você óleo para a lâmpada dela, você a mandou para o inferno... Você sabe de que foi que ela morreu? De escuridão.”⁶² Agora os mantimentos da própria casa de Hamm estão acabando: os doces, a farinha para a papinha dos pais, até os analgésicos de Hamm. O mundo está acabando. “Alguma coisa está cumprindo seu destino.”⁶³

Hamm é infantil: brinca com um cachorrinho de brinquedo com três pernas e tem muita pena de si mesmo. Ele usa Clov no lugar dos olhos. A pequenos intervalos, pede a Clov que dê uma olhadela no mundo através das duas pequeníssimas janelas situadas bem no alto nas paredes. A da direita abre para a terra, a da esquerda para o mar. Mas até as marés já pararam.

Hamm é desleixado. Clov é fanaticamente ordeiro.

Os pais de Hamm, em suas latas de lixo, são imbecis grotescamente sentimentais. Perderam as pernas num acidente ciclístico nas Ardenas, quando iam em seu tandem pela estrada de Sedan. Relembrem a ocasião em que foram remar no lago de Como – no dia seguinte ao de seu noivado – numa tarde de abril (vejam a

cena de amor num barco num lago em *A última gravação de Krapp*); e Nagg, com a entonação de um *raconteur* do início do século, repete a história divertida que fez a noiva rir naquele dia e que desde então vem repetindo *ad nauseam*.

Hamm odeia os pais. Nell, às escondidas, incita Clov a abandonar Hamm. Nagg, que foi acordado para ouvir a narração de Hamm, repreende-o: “A quem é que você chamava quando era pequenino e tinha medo do escuro? Sua mãe? Não. A mim.” Mas logo depois revela com que egoísmo ele ignorava os chamados. “Deixávamos você chorar. Depois íamos para longe para dormir em paz... Só espero pelo dia em que você realmente precise que eu o escute mesmo... É, só quero viver até lá, para ouvir você chamar como chamava em pequeno, e tinha medo do escuro, e eu era a sua única esperança.”⁶⁴

Perto do final, Hamm imagina o que acontecerá quando Clov o deixar. Confirma as previsões de Nagg: “Lá estarei, no velho abrigo, sozinho contra o silêncio e... a quietude... e terei chamado meu pai e terei chamado meu filho... meu filho”,⁶⁵ o que indica que ele realmente encara Clov como seu filho.

Uma última vez Clov olha pela janela com seu telescópio e vê uma coisa inesperada. “Um pequeno... menino!” Mas não fica inteiramente claro que ele tenha realmente visto esse estranho sinal de continuação da vida, “um procriador em potencial”.⁶⁶ De algum modo esse momento é uma etapa. Hamm diz: “É o fim, Clov, chegamos ao fim. Não preciso mais de você.”⁶⁷ Talvez ele não acredite que Clov possa realmente deixá-lo, mas Clov finalmente resolve partir: “Abro a porta da cela e vou. Estou tão curvado que só vejo os meus pés, se abro os olhos, e entre as pernas um pequeno rastro de areia preta. Digo a mim mesmo que a terra se apagou, muito embora eu nunca a tenha visto acesa... É fácil ir... Quando eu

cair, vou chorar de felicidade.”⁶⁸ Enquanto Hamm, cego, chafurda pela última vez num monólogo de reminiscência e autopiedade, Clov aparece pronto para partir, usando um chapéu-panamá, paletó de tweed, capa de chuva sobre o braço, e fica escutando a fala de Hamm, sem se mover. Quando cai o pano ele ainda continua ali, prosseguindo a incógnita de sua partida.

A última cena de *Fim de partida* assemelha-se curiosamente ao final de uma peça pouco conhecida, porém altamente significativa, do russo antirrealista Nikolai Evreïnov, publicada em inglês já em 1915: *O teatro da alma*.⁶⁹ Essa peça em um ato é um monodrama que se passa *dentro de um ser humano* e mostra as partes componentes de seu ego, o seu eu emocional e o seu eu racional, em conflito mútuo. O homem, Ivanov, está sentado num café, debatendo consigo mesmo se deve fugir com uma cantora de boate ou voltar para a mulher. Um personagem, o seu eu emocional, instiga-o a partir, enquanto outro, o seu eu racional, convence-o das vantagens morais e materiais da permanência com a mulher. Quando os dois se atracam, uma bala atravessa o coração que durante o tempo todo batera ao fundo. Ivanov se matou com um tiro. Tanto o eu emocional quanto o racional caem mortos. Uma terceira figura, que estava até então dormindo ao fundo, levanta-se. Está vestida para viagem e carrega uma mala. É a parte imortal de Ivanov que agora tem de seguir caminho.

Muito embora seja pouco provável que Beckett conhecesse essa peça russa antiga e esquecida, os paralelos são bem marcantes. O monodrama de Evreïnov é uma construção puramente racional, que tinha por objetivo apresentar ao público de cabaré o que era então o mais novo caminho da psicologia. A peça de Beckett nasceu de profundezas autênticas. E no entanto a sugestão de que *Fim de partida* talvez seja também um monodrama tem muita coisa a seu

favor: o espaço fechado com duas janelinhas mínimas através das quais Clov observa o mundo; as latas de lixo que contêm os pais reprimidos e desprezados, e cujas tampas também Clov recebe ordens de fechar quando se tornam desagradáveis; Hamm, cego e emocional; Clov executando as funções dos sentidos para ele – tudo isso poderia muito bem representar diversos aspectos de uma só personalidade, lembranças reprimidas no subconsciente, o ser emocional e o intelectual. Será Clov então o intelecto, condenado a servir às emoções, aos instintos e aos apetites, e sempre tentando libertar-se de senhores tão desordenados e tirânicos quanto sejam estes, e no entanto condenado a morrer quando forem cortadas suas ligações com o lado animal da personalidade? Será a morte do mundo exterior o desaparecimento gradual das ligações com a realidade que se processa com o envelhecimento e a morte? Será *Fim de partida* realmente um monodrama que demonstra a dissolução da personalidade no momento da morte?

Seria falso supor que todas essas perguntas possam ser respondidas definitivamente. Não há dúvida de que *Fim de partida* não foi planejada assim, como uma alegoria total desse tipo; mas há indicações de que existe um elemento de monodrama na peça. Hamm narra uma história de que se lembra, e que é estranhamente reminiscente da situação na própria peça: “Uma vez conheci um louco que pensava que tinha chegado o fim do mundo. Era um pintor, um gravador... e eu costumava ir vê-lo no hospício. Eu o pegava pela mão e arrastava-o até a janela. Olhe! Ali! Todo aquele trigo crescendo! E ali! Olhe! As velas dos pesqueiros de arenque! Toda essa beleza!... Ele largava a mão e voltava para o seu canto. Aterrorizado. Só tinha visto cinzas... Só ele sobrevivera. Esquecido... Parece que esses casos não são... não eram... tão raros assim.”⁷⁰ O próprio mundo de Hamm assemelha-se às

alucinações do pintor louco. Além do mais, o que significa o quadro mencionado pela rubrica “*Pendurado perto da porta, com a face virada para a parede, um quadro*”?⁷¹ O quadro será uma lembrança? Será a história um momento de lucidez daquele mesmo pintor a cujos últimos instantes assistimos, por assim dizer, por trás dos bastidores de sua mente?

As peças de Beckett podem ser interpretadas em muitos níveis. Em um nível, *Fim de partida* pode ser um monodrama, em outro, uma moralidade a respeito da morte de um homem rico. Já tem sido, porém, notada a realidade psicológica peculiar aos personagens de Beckett. Pozzo e Lucky já foram interpretados como corpo e mente; Vladimir e Estragon já foram vistos como de tal modo complementares que bem poderiam ser duas metades de uma só personalidade, a mente consciente e a inconsciente. Cada um desses três pares – Pozzo-Lucky, Vladimir-Estragon, Hamm-Clov – é ligado por uma relação de interdependência mútua; eles querem se deixar, lutam entre si, mas dependem um do outro. *Nec tecum, nec sine te.*^d Essa é uma situação frequente entre duas pessoas – casais, por exemplo –, mas é também uma imagem da inter-relação dos elementos dentro de uma mesma personalidade, particularmente quando ela está em conflito consigo mesma.

Na primeira peça de Beckett, *Eleutheria*, a situação básica era, superficialmente, análoga à da relação entre Clov e Hamm; o jovem herói da peça queria deixar a família e no fim conseguia escapar. Em *Fim de partida*, no entanto, a situação adquiriu a profundidade de uma significação realmente universal; foi concentrada e imensamente enriquecida precisamente por haver sido libertada de todos os elementos de circunstância social naturalista, bem como de enredo exterior. O processo de concentração, a que Beckett, em seu ensaio sobre Proust, referiu-se como a essência da tendência

artística, é aqui executado de forma triunfante. Em lugar de apenas explorar a superfície, uma peça como *Fim de partida* é como uma lança introduzida até o âmago da existência; e é por isso que ela existe numa variedade de níveis, os quais nos vão sendo revelados à medida que estudamos mais detalhadamente a obra. O que a princípio poderia ter parecido obscuro ou indefinido é reconhecido mais tarde como marca indelével da densidade de textura, da tremenda concentração de uma obra que emana de uma imaginação verdadeiramente criadora, e não apenas imitativa.

A força dessas considerações é revelada com particular clareza quando encontramos uma tentativa de se interpretar uma peça como *Fim de partida* como mero exercício de autobiografia consciente e inconsciente. Em ensaio excepcionalmente hábil,⁷² Lionel Abel elaborou a tese de que, nos personagens de Hamm e Pozzo, Beckett pode ter retratado seu mestre literário, James Joyce, enquanto Lucky e Clov representariam o próprio Beckett. *Fim de partida* tornar-se-ia, no caso, uma alegoria sobre a relação entre Joyce (dominador e quase cego) e seu fascinado discípulo, que se sentiria destruído pela açambarcadora influência literária do mestre. Na superfície, os paralelos são marcantes: mostram-nos Hamm trabalhando numa história interminável, Lucky é obrigado a recitar um trecho de seu pensamento, o qual, diz Abel, é em verdade uma paródia do estilo de Joyce. E no entanto, após um pouco mais de reflexão, a teoria se torna insustentável; não porque não possa existir alguma verdade nela (todo escritor acaba por usar elementos de sua própria experiência de vida em sua obra), mas porque, longe de esclarecer a totalidade do conteúdo de uma peça como *Fim de partida*, essa interpretação a reduz ao mais trivial dos níveis. Se a peça não passa, enfim, de uma descrição mal disfarçada da relação literária, ou mesmo humana, entre dois indivíduos específicos, não

seria possível que produzisse o impacto que efetivamente tem alcançado sobre um público que ignora esses fatos particulares e mesmo íntimos. E *Fim de partida* causa, sem dúvida, um impacto muito direto e muito profundo, que só pode nascer daquilo que consegue fazer vibrar certas cordas da mente de um grande número de seres humanos. Os problemas da relação entre um mestre literário e seu pupilo não têm grande probabilidade de provocar tais reações; muito pouca gente na plateia se sentiria diretamente tocada. Verdade seja dita, uma peça que apresentasse abertamente o conflito entre Joyce e Beckett – mesmo que ligeiramente disfarçado – poderia provocar a curiosidade de plateias sempre ansiosas por revelações autobiográficas. Mas isso é exatamente o que *não* faz *Fim de partida*. Se, apesar disso, provoca profunda emoção na plateia, isso se deve ao fato de sentirmos que a peça trata de um conflito de natureza muito mais universal. Visto isso, torna-se claro que, embora seja fascinante argumentar a respeito da justeza desses elementos autobiográficos, esse tipo de debate deixa ainda intocado o problema central de compreensão da peça e de exploração de seus inúmeros níveis de significação.

Na realidade, os paralelos não são assim tão próximos: a fala de Lucky em *Esperando Godot*, por exemplo, está longe de ser uma paródia do estilo de Joyce. Parece, antes, uma paródia do jargão filosófico e da mistificação pseudocientífica – que são o próprio oposto de tudo o que tanto Joyce quanto Beckett têm tentado alcançar com seus escritos. Pozzo, por outro lado, é destituído de qualquer qualidade artística em sua primeira personalidade, e se torna pensativo, numa veia melancólica, apenas depois de ficar cego. E se Pozzo é Joyce, qual seria o significado da mudez de Lucky, que aparece ao mesmo tempo que a cegueira de Pozzo? O romance que Hamm escreve em *Fim de partida* é caracterizado pela

tentativa de precisão científica, com a clara sugestão de que não se trata de uma obra de arte, mas de mal disfarçado veículo para a expressão da culpa de Hamm a respeito de seu comportamento no tempo da grande e misteriosa calamidade, quando se recusou a salvar os vizinhos. Clov, por outro lado, é apresentado como totalmente desinteressado do “trabalho em progresso” de Hamm, tanto que Hamm tem de subornar seu pai senil para que o escute – situação diametralmente oposta à de Joyce e Beckett.

A experiência expressa nas peças de Beckett é de natureza muito mais profunda e fundamental que a mera autobiografia. Elas revelam sua experiência de temporalidade e evanescência; seu sentido da trágica dificuldade da progressiva tomada de consciência de nós mesmos no impiedoso processo de renovação e destruição que ocorre com as mudanças no tempo; da dificuldade de comunicação entre os seres humanos; da busca infundável da realidade num mundo no qual tudo é incerto e em que a fronteira entre o sonho e a realidade muda a cada instante; da natureza trágica de toda relação amorosa e da decepção íntima da amizade (da qual Beckett fala no ensaio sobre Proust) etc. Em *Fim de partida* somos igualmente confrontados com uma poderosa expressão do senso de amortecimento, de peso incomensurável e de desesperança que é experimentado em estados de profunda depressão: o mundo exterior parece morto à vítima desses estados, mas em sua mente há um debate sem fim entre partes de sua personalidade que se tornaram entidades autônomas.

Isso não quer dizer que Beckett nos dê uma descrição clínica de estados psicopatológicos. Sua intuição criadora explora os elementos da experiência e mostra até que ponto todo ser humano carrega a semente de tal depressão e desintegração dentro das camadas mais profundas de sua personalidade. Se os prisioneiros

de San Quentin reagiram a *Esperando Godot* é porque viram na obra *sua própria experiência* de tempo, espera, esperança e desespero; porque reconheceram verdades a respeito de *suas próprias relações humanas* na interdependência sadomasoquista entre Pozzo e Lucky e nas explorações mútuas de amor-ódio entre Vladimir e Estragon. Essa é também a chave do grande sucesso das peças de Beckett: o confronto com projeções concretas dos mais profundos temores e ansiedades que até então só haviam sido vagamente experimentados no plano de semiconsciência constitui um processo de catarse e liberação análogo ao efeito terapêutico, na psicanálise, da confrontação com o conteúdo subconsciente da mente. Esse é o momento de libertação do hábito que anestesia, por intermédio do embate com o sofrimento da existência, que Vladimir quase atinge em *Esperando Godot*. “Esse também, provavelmente, seria o tipo de libertação que ocorreria se Clov tivesse a coragem de quebrar sua servidão a Hamm e aventurar-se pelo mundo, que talvez não esteja, afinal, tão morto quanto parecia visto dos limites claustrofóbicos do reino de Hamm. É isso, parece, que é indicado pelo estranho episódio do menino que Clov vê nos últimos estágios de *Fim de partida*. Não será esse menino um símbolo da vida que existe fora do circuito fechado do afastamento da realidade?

É significativo que, na versão primitiva, a francesa, o episódio tenha tratamento mais detalhado que na inglesa, mais tardia. Novamente Beckett parece ter sentido que fora explícito demais. E do ponto de vista artístico ele tem toda a razão; em seu tipo de teatro, a meia-luz da sugestão é mais poderosa que o símbolo manifesto. Mas a comparação das duas versões é em si esclarecedora. Na versão inglesa, Clov, depois de expressar surpresa a respeito do que está vendo, diz apenas:

CLOV (*consternado*): Parece um menino pequeno!

HAMM (*sarcástico*): Um menino... pequeno!

CLOV: Vou olhar. (*Desce, deposita o telescópio, vai até a porta, vira-se.*) Vou pegar o arpão. (*Procura o arpão, encontra-o, pega-o, caminha depressa em direção à porta.*)

HAMM: Não!

(*Clov para.*)

CLOV: Não? Um procriador em potencial?

HAMM: Se ele existe, ou morre lá ou vem para cá. Se não... (*Pausa.*)⁷³

Na versão primitiva, a francesa, Hamm demonstra interesse bem maior no menino, e sua atitude varia da hostilidade aberta até a resignação.

CLOV: Tem alguém lá! Alguém!

HAMM: Pois vá lá e o extermine! (*Clov desce do banco.*) Alguém! (*Com a voz trêmula.*) Cumpra o seu dever! (*Clov corre até a porta.*) Não, não vale a pena. (*Clov para.*) A que distância?

(*Clov sobe no banco e olha pelo telescópio.*)

CLOV: Setenta... e quatro metros.

HAMM: Aproximando-se? Afastando-se?

CLOV (*continua a olhar*): Estacionário.

HAMM: Sexo?

CLOV: Que importa? (*Abre a janela, inclina-se para fora. Pausa. Estica-se, abaixa o telescópio, vira-se para Hamm, assustado.*) Parece um menino.

HAMM: Ocupado em...?

CLOV: O quê?

HAMM (*violento*): O que é que ele está fazendo?

CLOV (*violento*): Não sei o que é que ele está fazendo. Fazendo o que os meninos fazem. (*Olha pelo telescópio. Pausa. Descansa o telescópio, vira-se para Hamm.*) Parece que está sentado no chão, encostado em alguma coisa.

HAMM: A pedra levantada. (*Pausa.*) Sua vista está melhorando. (*Pausa.*) Sem dúvida olha a casa com os olhos de Moisés morrendo.

CLOV: Não.

HAMM: Para onde é que ele está olhando?

CLOV (*violento*): Não sei para o que é que ele está olhando. (*Levanta o telescópio. Pausa. Abaixa o telescópio, vira-se para Hamm.*) Para o umbigo. Mais ou menos por aí. (*Pausa.*) Para que esse interrogatório?

HAMM: Pode ser que ele esteja morto.⁷⁴

Depois disso, o texto francês e a versão inglesa passam novamente a coincidir: Clov quer enfrentar o recém-chegado com seu arpão, Hamm não permite e, depois de um breve momento de dúvida sobre a veracidade do que lhe relata Clov, compreende que foi concluída uma etapa:

HAMM: É o fim, Clov; chegamos ao fim. Eu não preciso mais de você.⁷⁵

A versão mais longa e mais elaborada desse episódio revela claramente o simbolismo religioso ou quase religioso do menino; as referências a Moisés e à pedra levantada parecem indicar que o primeiro ser humano, o primeiro sinal de vida descoberto no mundo exterior desde a grande calamidade quando morreu a terra, não está, como Moisés, morrendo à vista da terra prometida, mas, como Cristo no momento da ressurreição, renascido para uma nova vida, um bebê encostado na pedra levantada. Além disso, como o Buda, o menino contempla seu umbigo. E seu aparecimento convence Hamm de que o momento da despedida, o último estágio do fim de partida, chegou.

Pode ser muito bem que a visão desse menino – sem dúvida um acontecimento crítico na peça – represente a redenção da ilusão e da evanescência do tempo por intermédio do reconhecimento e da aceitação de uma realidade mais alta: o menino contempla seu

próprio umbigo, isto é, fixa sua atenção no grande vazio do nirvana, no nada, do qual Demócrito de Abdera disse, numa das citações favoritas de Beckett : “Nada é mais real que o nada.”⁷⁶

Há um momento de iluminação, pouco antes de sua morte, no qual Murphy, tendo acabado uma *partida de xadrez*, experimenta uma sensação estranha:

... e Murphy começou a ver o nada, aquela ausência de cor que é um acontecimento pós-natal tão raro, e que é a ausência... não de *percipere*, mas de *percipi*. Seus outros sentidos também encontraram-se em paz, um prazer inesperado. Não a paz adormecida de sua própria suspensão, mas a paz positiva que vem quando as coisas cedem lugar, ou talvez apenas somam-se àquele Nada que é mais real que a realidade, nas palavras de Demócrito de Abdera. O tempo não parou, isso seria pedir demais, mas as rodas dos círculos e das pausas pararam, enquanto Murphy, com a cabeça entre os exércitos (isto é, as peças do xadrez), continuava a sugar, através de todos os postigos de sua alma ressequida, o Ímpar-Único não acidentado convenientemente chamado Nada.⁷⁷

Será que Hamm, que se fechou ao resto do mundo e matou o resto da humanidade ao negar-lhe suas posses materiais – Hamm que é cego, sensual, egocêntrico –, morre quando Clov, que é a parte racional do ser, percebe a verdadeira realidade da ilusão do mundo material, da redenção e ressurreição, da liberação da engrenagem do tempo que reside na união com “o Ímpar-Único não acidentado convenientemente chamado Nada”?

Ou será que a chegada do menino não passa de um símbolo da chegada da morte – a união com o nada num sentido diferente, mais concreto? Ou será que o reaparecimento de vida no mundo exterior indica que o período de perda de contato com o mundo chegou a seu fim, que a crise passou e que uma personalidade desintegrada está a ponto de encontrar o caminho de volta à integração, “a

mudança solene na direção da realidade impiedosa de Hamm e da impiedosa aceitação da liberdade de Clov”, como disse a analista junguiana Eva Metman?⁷⁸

Não é necessário continuar a examinar essas alternativas; decidirmo-nos a favor de uma delas não faria mais do que impedir a estimulante coexistência dessas e outras implicações possíveis. Existe, no entanto, um comentário que muito esclarece o ponto de vista de Beckett a respeito da inter-relação das necessidades materiais e de uma sensação de inquietação e futilidade, no breve mimodrama *Ato sem palavras*, que era apresentado com *Fim de partida* em sua primeira temporada. A cena é um deserto no qual um homem “é atirado de costas”. Assovios misteriosos chamam sua atenção para diversos pontos. Um número de objetos mais ou menos desejáveis, sobretudo uma garrafa de água, são balançados à sua frente. Ele tenta alcançar a água, mas esta se acha suspensa, muito alta. Alguns cubos, nitidamente com o objetivo de tornar-lhe mais fácil alcançar a água, descem do urdimento. Contudo, por mais engenhosamente que consiga empilhá-los, a água sempre esgueira-se o suficiente para ficar fora de seu alcance. Por fim o homem mergulha na mais completa imobilidade. Ouvem-se novamente os assovios – mas ele não lhes presta mais atenção. A água balança-se bem à altura de seu rosto – mas ele não se move. Até a palmeira à sombra da qual ele se sentou desaparece para o alto. Ele permanece imóvel, olhando as mãos.”⁷⁹

Aqui, novamente, vemos o homem atirado ao palco da vida, a princípio obedecendo a uma série de impulsos, tendo sua atenção despertada, na busca de objetivos ilusórios, por assovios saídos das coxias, mas que só encontra a paz quando aprende sua lição e recusa todas as satisfações materiais que lhe são balançadas em frente ao nariz. A caça a objetos que retrocedem cada vez que são

atingidos – o que é inevitável em virtude da ação do tempo, que nos muda durante o processo de alcançarmos o que perseguimos – só pode encontrar libertação no reconhecimento daquele nada que é a única realidade. O assovio que vem das coxias assemelha-se àquele com o qual Hamm chama Clov para atender às suas necessidades materiais. E a posição final de imobilidade do homem de *Ato sem palavras* evoca a posição do menino na versão original de *Fim de partida*.

A atividade de Pozzo e Lucky, o comandante e o comandado, sempre a ir de um lugar para outro; a espera de Vladimir e Estragon, cuja atenção está sempre focalizada na promessa de um advento; a posição defensiva de Hamm, que construiu para si um abrigo contra o mundo para poder proteger suas posses; todos esses são aspectos da mesma preocupação fútil com objetivos e fins ilusórios. Todo movimento é desordem. Como diz Clov: “Amo a ordem. É o meu sonho. Um mundo no qual tudo seria silencioso e quieto, e cada coisa em seu lugar final, sob a última poeira.”⁸⁰

Esperando Godot e *Fim de partida*, as peças que Beckett escreveu em francês, são formulações dramáticas da própria situação humana. Faltam-lhes tanto personagens quanto enredo, no sentido convencional, porque elas atacam sua temática num plano em que nem personagens nem enredo existem. Os personagens pressupõem que a natureza humana, a diversidade de personalidade e de individualidade, é real e tem importância; o enredo só pode existir no pressuposto de que os acontecimentos no tempo têm alguma importância. Esses são justamente os pressupostos que as duas peças põem em dúvida. Hamm e Clov, Pozzo e Lucky, Vladimir e Estragon, Nagg e Nell não são personagens, mas corporificações de atitudes humanas básicas, um

pouco como as virtudes e os vícios personificados nos mistérios medievais ou nos *autos sacramentales* espanhóis. Nem tampouco o que se passa nessas peças são *acontecimentos* com princípio e fim definidos, mas tipos de situações que se repetirão eternamente. É por isso que o esquema do Ato I de *Esperando Godot* é repetido, com variações, no Ato II; é por isso que não chegamos a ver realmente Clov deixar Hamm no final de *Fim de partida*, mas deixamos os dois congelados em posição de impasse. Ambas as peças repetem o esquema da velha canção de estudante que Vladimir canta no início do Ato II de *Esperando Godot*, sobre o cachorro que entrou na cozinha para roubar pão e foi morto pela cozinheira e enterrado por outros cachorros que erigem uma sepultura na qual se conta a história de um cachorro que entrou na cozinha para roubar pão... e assim por diante, ad infinitum. Em *Fim de partida* e *Esperando Godot*, Beckett está preocupado em penetrar até uma profundidade na qual não aparecem mais nem a individualidade nem os acontecimentos particulares, e na qual só aparecem esquemas básicos.

Nas peças que escreveu em inglês para o teatro e para o rádio, sua exploração não é tão profunda, portanto, tanto os personagens individuais quanto os enredos individualizados aparecem refletindo os mesmos esquemas, porém refletindo-os nas vidas de seres humanos particulares. *A última gravação de Krapp* trata da passagem do tempo e da instabilidade da personalidade, e *Todos os que caem* e *Embers* da espera, da culpa e da futilidade de se fazer qualquer esperança depender de objetos ou de seres humanos.

Todos os que caem (o título é tirado do Salmo 145: “O Senhor sustenta todos os que caem e levanta todos os que estão curvados”) nos mostra uma velha irlandesa, Maddy Rooney, muito gorda, muito doente, quase que incapaz de se mover, a caminho da

estação ferroviária de Boghill para buscar seu marido, Dan Rooney, cego, que deve chegar no trem do meio-dia e trinta. Seu percurso é lento como um pesadelo. Ela encontra uma série de pessoas com as quais procura estabelecer algum contato, mas sem conseguir. “Eu afasto todos eles.”⁸¹ A sra. Rooney perdeu uma filha, Minnie, há mais de quarenta anos. Quando ela chega à estação, o trem está misteriosamente atrasado. Quando o trem chega, conta-se que por muito tempo ele esteve parado no caminho completamente desimpedido. Dan e Maddy Rooney partem para casa. Quando algumas crianças caçoam deles, Dan Rooney pergunta: “Alguma vez você já quis matar uma criança? ... Cortar algum jovem destino ainda em botão?”⁸² e confessa que muitas vezes no inverno fica tentado a atacar o menino que o guia da estação para casa. Quando estão quase chegando em casa, o mesmo menino corre atrás deles; vem devolver um objeto que se acredita que o sr. Rooney esquecera no compartimento do trem. É uma bola infantil. O menino também sabe por que razão o trem ficara parado na linha: uma criança havia caído do trem e sido morta sobre os trilhos. Foi Dan Rooney quem empurrou a criança? Teria seu impulso para destruir vidas jovens conseguido dominá-lo durante a viagem? Terá seu ódio às crianças alguma ligação com o fato de Maddy não ter filhos? Maddy Rooney representa as forças da vida e da procriação, Dan, o desejo de morte, que vê uma criança apenas como um jovem destino que poderia ser cortado em botão. Dará a citação bíblica do título apoio ao ponto de vista de Dan? “O Senhor sustenta todos os que caem...” Devemos julgar que a criança que foi morta e resgatada à existência foi poupada dos sofrimentos da vida e da velhice, e portanto sustentada pelo Senhor? Quando o texto do salmo é anunciado como o tema do sermão do domingo seguinte, tanto Maddy quanto Dan Rooney explodem num “riso descontrolado”.⁸³

Todos os que caem toca muitas das cordas vibradas em *Esperando Godot* e *Fim de partida* – mas de modo um pouco mais leve e menos inquiridor.

Em *A última gravação de Krapp*, peça em um ato apresentada com grande sucesso em palcos de Paris, Londres e Nova York, Beckett usa um gravador de fita para evidenciar a fugacidade da personalidade humana. Krapp é um homem velhíssimo que durante toda a vida adulta fez uma gravação anual, em fita magnética, com o relato das impressões e dos acontecimentos do último ano. Vemo-lo velho, decrépito, fracassado (é escritor, mas no último ano só foram vendidos dezessete exemplares de seu livro, “sendo onze com desconto do livreiro para bibliotecas circulantes situadas no outro lado do oceano”), a escutar sua própria voz gravada trinta anos antes. Mas sua voz tornou-se para ele mesmo a voz de um estranho. Tem até de usar um dicionário para procurar algumas das palavras mais complicadas empregadas por sua antiga personalidade. Quando a fita chega ao grande momento de percepção que àquele tempo lhe parecera um milagre a ser preservado “para o tempo em que meu trabalho estiver realizado”, ele não tem paciência para escutar e faz a fita rodar para chegar adiante. A única descrição que visivelmente atrai sua atenção é a de um ato de amor numa jangada, num lago. Após ouvir o relatório de seu eu de 39 anos, o Krapp de 69 passa a gravar o balanço do último ano. “Nada a dizer, nem um pio.” Seu único momento de felicidade: “Deleitado com a palavra bobina. (*Com prazer.*) Bobina! É o momento mais feliz do último meio milhão.”⁸⁴ Há também lembranças de um episódio amoroso com uma velha megera. Mas Krapp volta à fita antiga. Novamente a voz de seu antigo eu descreve a cena de amor no lago. A fita antiga termina com uma avaliação: “Talvez meus melhores anos tenham terminado. Quando

houve uma oportunidade de felicidade. Mas eu não queria que voltassem. Não queria agora aquele fogo em mim. Não, não queria que voltassem.”⁸⁵ O pano se fecha sobre o velho Krapp parado, olhando fixamente para a frente, com a fita a rodar em silêncio.

Por intermédio do brilhante recurso de uma coleção de anotações autobiográficas gravadas anualmente, Beckett encontrou uma expressão gráfica para o problema da eterna mutação da identidade do eu, que já havia descrito em seu ensaio sobre Proust. Em *A última gravação de Krapp* o indivíduo, em certo momento, é confrontado com uma encarnação que teve antes e a considera completamente estranha. Qual seria, então, a identidade entre o Krapp de então e o de agora? Em que sentido são ambos o mesmo? E se tal problema existe para um intervalo de trinta anos, será apenas alterado o grau dessa diferença se o intervalo for reduzido para um ano, um mês, uma hora. Em certa ocasião, Beckett pensou em escrever uma peça longa sobre três Krapps: Krapp com sua mulher, Krapp com sua mulher e filho, Krapp sozinho. Toda a peça giraria sobre novas variações do tema da identidade do eu. Mas o projeto foi abandonado.

A peça para rádio *Embers* assemelha-se a *A última gravação de Krapp* porque seu herói é um velho pensando no passado. Tendo por fundo o ruído do mar, Henry recorda sua juventude, seu pai, que se afogou exatamente nesse local, seu pai que era um homem forte e brincalhão e que desprezava o filho por julgá-lo um fracassado. Parece que Henry está tentando estabelecer contato com o pai morto, mas “ele não responde mais”.⁸⁶ A mulher de Henry, Ada, muito embora provavelmente também esteja morta, responde. Eles rememoram cenas de amor junto ao mar, as aulas de música e de montaria da filha, mas depois Ada se afasta, e Henry é deixado só com seus pensamentos, que giram em torno de uma cena que

parece ter testemunhado em criança, passada à noite, entre dois homens, Bolton e Holloway, sendo que Holloway é médico, o médico da família, a quem Bolton (o pai de Henry?) implora uma ajuda médica cuja natureza permanece nebulosa. Com a noite de inverno do lado de fora e o fogo apagando – não há mais chamas, apenas as brasas ainda brilham –, Henry fica só com seus pensamentos a respeito de sua solidão: “Sábado... nada. Domingo... domingo... nada o dia todo... Nada, o dia todo nada... Nem um só ruído.”⁸⁷

Henry assemelha-se aos heróis dos últimos romances de Beckett por sua maneira de evocar velhas lembranças na forma de “histórias” e pela sua necessidade compulsiva de falar. Como diz sua mulher, ou a lembrança de sua mulher: “Você precisa ir a um médico para acabar com essa mania de falar sozinho: está ficando pior. Já pensou o que isso significa para Addie? ... Sabe o que foi que ela me disse uma vez, quando era bem pequena, ela disse, mamãe, por que é que o papai fica falando o tempo todo? Ela tinha ouvido você no banheiro, e eu fiquei sem saber o que dizer.” E Henry responde: “Eu disse a você para dizer a ela que eu estava rezando. Urrando rezas para Deus e todos os santos.”⁸⁸

A compulsão de falar, de contar histórias para si mesmo, fio condutor que percorre os três romances da grande trilogia beckettiana, é também o tema central da peça *Cascando*, criada para o rádio. Há duas vozes na peça: o “Abridor” e a “Voz”, esta última sendo por ele ligada e desligada. “Dizem”, confessa o Abridor, “que é a dele, é a voz dele, está na cabeça dele.” A “voz” que ouvimos – e que supostamente está na cabeça do Abridor – relata, de forma incerta e ofegante, a sua própria busca de um indivíduo arredo chamado Woburn (na versão inglesa). Entende-se que, quando Woburn for encontrado, o sofrimento acabará: “... não mais

histórias... sono...” A peça apresenta um final inconclusivo. A exemplo de *Fim de partida* e *Esperando Godot*, ficamos na incerteza se a consumação final, a conquista da salvação e o sofrimento vencido pela ação da consciência terão sido, ou mesmo se podem ser, alcançados. Em *Cascando*, a cantilena da voz, da consciência verbal, sempre compelida a preencher o vazio com palavras, ou seja, compelida a contar histórias para si mesma, é acompanhada de erupções de consciência não verbal, de ondas de emoção expressas por música. De modo semelhante, na peça para rádio *Words and Music* há um patrão tirano, Croak, dando ordens a seus dois criados, Palavras e Música, para preencherem o tempo com improvisações sobre temas como ócio, idade e amor. Eternamente insatisfeito, Croak espanca os criados e exige mais. O paralelo entre Croak e o “Abridor”, personagem de *Cascando*, torna-se, portanto, bastante claro. O mesmo pode ser dito acerca do anseio de paz de consciência, que emerge da improvisação final enunciada por Palavras:

Então descendo um pouco
Pelo entulho
Para onde
Tudo escuro que não suplica
Nem oferece palavras
Nem sentido nem carência
Pela escória
Descendo um pouco
Até onde se enxerga
Aquela fonte.

No curta-metragem laconicamente intitulado *Film*, cujo roteiro foi escrito por Beckett para a Grove Press, essa mesma fuga da

autopercepção recebe forma visual. O roteiro do filme inicia com a seguinte afirmação: “*Esse est percipi*. Suprimida toda percepção irrelevante, animal, humana, divina, a autopercepção preserva o seu ser. A busca pelo não ser, em fuga da percepção irrelevante, sucumbe à inevitabilidade da autopercepção.” Sempre ávido por descartar qualquer pretensão de ser um filósofo a professar verdades genéricas, Beckett apressa-se em acrescentar: “Nenhum valor de verdade se atrela ao que foi dito acima, considerado, meramente, como conveniência estrutural e dramática.” No entanto, dramática e estruturalmente, a fuga da autopercepção como tentativa de alcançar a nulidade positiva do não ser é tema importante em toda a obra beckettiana. Em *Film*, esse tema se concretiza pela fuga do herói diante de um perseguidor que, ao final, é revelado como ninguém mais que ele mesmo.

Contudo, a conquista da liberdade em relação à consciência, à necessidade de contar a si mesmo a história da própria vida, parece impossível. Pois a verdadeira liberdade dependeria de *ter consciência* de que já não se é consciente. E se na morte a consciência é interrompida, jamais poderemos ter consciência de que já não existimos. Por conseguinte, o instante derradeiro de consciência de um moribundo pode ser imaginado como suspenso, para sempre, no limbo da eterna ignorância quanto ao fim dessa mesma consciência. Essa é a situação dramatizada por Beckett em *Play*. As cabeças de duas mulheres e um homem são vistas projetando-se de urnas funerárias. Sob o comando de um facho de luz, que “liga” e “desliga” as falas (assim como o Abridor, em *Cascando*, liga e desliga a Voz), os três recitam fragmentos do que parece a história banal de uma farsa francesa, envolvendo questões conjugais, uma história que acaba mal, em tragédia – três suicídios. Temos, então, os três personagens mortos – marido, mulher e

amante –, um ignorando a presença dos outros, mal conscientes de estarem mortos, infinitamente repetindo os conteúdos de seu último instante de consciência. Como é possível levar ao palco a própria eternidade, confinada em um texto cuja encenação mal excede trinta minutos? Beckett tenta realizar o impossível, fazendo com que o texto de *Play* seja enunciado duas vezes, na íntegra, identicamente, apenas com as palavras expressas com mais rapidez e suavidade. Quando chegamos à terceira repetição, a peça desaparece da nossa vista, mas sabemos que há de prosseguir, em crescente rapidez, em crescente suavidade, para todo o sempre. Contada por três personagens por meio de fragmentos desconexos, a história é de difícil apreensão na primeira passagem; portanto, a repetição na íntegra também propicia ao público uma nova oportunidade de encaixar os pedaços da breve novela. Assim, com brilhantismo, o emprego da repetição reúne a solução de dois problemas que confrontam o autor dessa estrutura dramática tão complexa.

Em *Dias felizes*, que precedeu *Play*, Beckett (fascinado pelo potencial dramático de um personagem imobilizado e forçado a concentrar toda sua expressividade nas palavras que lhe saem da boca) retrata a condição humana na imagem de uma mulher alegre e rechonchuda, Winnie, que afunda lentamente em um monte de terra. No primeiro ato, Winnie aparece enterrada até a cintura, com os braços livres; no segundo ato, aparece apenas a sua cabeça. O marido, Willie, consegue se mover, mas está tão absorvido pela leitura do jornal que mal se dá conta da mulher. A preocupação de Winnie com seus poucos haveres, bem como sua alegria e seu otimismo criam uma pungente ironia na peça. Por um lado, é trágico que Winnie seja tão lépida em meio à sua implacável provação; por outro, a situação é jocosa. Em certo sentido, a alegria de Winnie é

pura tolice, e o autor parece tecer um comentário profundamente pessimista acerca da vida humana; em outro sentido, no entanto, a alegria de Winnie diante da morte e do nada é expressão da coragem e da nobreza humanas, e a peça enseja, assim, certa catarse. A vida de Winnie é de dias felizes, pois ela se recusa a desanimar.

A peça curta *Come and Go* aborda, igualmente, o tema da nossa relutância em encarar nossas provações, embora estejamos sempre prontos a falar das provações dos nossos vizinhos. Em *Come and Go*, deparamos com três personagens femininas, chamadas Flo, Vi e Ru. Cada qual sai de cena sozinha, permitindo que as duas remanescentes troquem informações sobre um desastre (a morte?) prestes a se abater sobre a personagem ausente. Depois que todas as permutações possíveis são concluídas, as três mulheres, juntas, agora em silêncio, voltam a encarar a plateia.

A mesma parcimônia e concisão caracteriza a primeira peça de Beckett para a TV, *Eh Joe*. Aqui, somos apresentados a um idoso solitário, sentado em sua cama, no interior de um quarto vazio. Ele nada diz, mas ouve, com crescente pavor, a voz de uma mulher que o repreende por ter sido frio com ela, levando-a ao suicídio. À medida que a lenga-lenga prossegue, a câmera, aos trancos, aproxima-se mais e mais do rosto de Joe, até que finalmente apenas os olhos são visíveis, em um grande close-up. Em seguida, a escuridão é total. Beckett aborda frequentemente esse tema – o arrependimento pelo amor não correspondido, pelo amor negado no passado. Impressionante é o domínio que ele demonstra sobre o novo meio de comunicação. *Eh Joe* é uma peça que não poderia existir em outro meio senão a televisão. O foco em um único close-up, sempre crescente, seria intolerável em uma gigantesca tela de cinema; na tela da TV, o close-up sempre se mantém em escala

humana. E a combinação de um personagem visível, calado, e outro invisível, falando, também explora, de modo brilhante, a natureza dualista da televisão: a capacidade de projetar uma imagem do mundo exterior, unida à capacidade singular que tem o rádio para evocar o universo interior, a dimensão psicológica.

Em *Eh Joe*, a voz que Joe ouve tem um timbre de mulher, mas, em outro sentido, essa mesma voz, dentro da cabeça dele, é também a sua, o zumbido de sua própria consciência, da compulsão de contar a si mesmo a sua própria história. Isso porque estar vivo é estar ciente de si mesmo, estar ciente de si mesmo é ouvir os próprios pensamentos, aquele interminável, incansável fluxo de palavras. Como ser humano que sofre dessa compulsão, Beckett rejeita a linguagem; como poeta, eternamente compelido a trabalhar com a linguagem, Beckett tem por ela adoração. Eis a fonte de sua ambivalência diante da linguagem: por vezes ela lhe parece um instrumento divino, por vezes um zumbido sem sentido.

Nas duas peças para rádio, *Embers* e *Todos os que caem*, a tendência incoercível para falar que tanto caracteriza todos os personagens de Beckett (pois mesmo o incessante escrevinhar dos heróis aleijados, sem pernas, paralíticos de seus romances é uma forma de fala, um *monologue intérieur*) mistura-se a um fundo de som natural – o do mar, em *Embers*, os ruídos da estrada, em *Todos os que caem*. E de alguma forma o som articulado da linguagem é equacionado com os sons não articulados da natureza. Num mundo que perdeu sua significação, a linguagem também se transforma em zumbido sem sentido. Como diz Molloy a certa altura:

...as palavras que eu ouvia, e ouvia claramente, já que tinha um ouvido muito sensível, eram ouvidas uma primeira vez, depois uma segunda, e muitas vezes uma terceira, como sons puros, livres de qualquer sentido, e provavelmente essa é uma das razões pelas quais a conversa se tornou indizivelmente

penosa para mim. E as palavras que eu próprio emitia, e que quase sempre devem ter sido ligadas com um esforço de inteligência, pareceram-me muitas vezes o zumbido de insetos. E talvez seja essa uma das razões pelas quais eu falava tão pouco, quero dizer, essa dificuldade que tinha não só em compreender o que os outros me diziam, mas também o que eu dizia aos outros. É verdade que no fim, à força de paciência, fazíamos compreender, mas compreender em relação a que, pergunto eu, e com que objetivo? E quanto aos ruídos da natureza também, e às obras dos homens, creio que reagi à minha própria maneira e sem desejo de esclarecimento.⁸⁹

Quando ouvimos os personagens de Beckett (e portanto o próprio Beckett) usando a linguagem, muitas vezes nos sentimos como Celia quando fala com Murphy: “Espalhando palavras que morriam tão logo eram ditas; cada palavra obliterada, antes de ter tempo de fazer sentido, pela palavra que se seguia; de modo que no fim ela não sabia o que tinha sido dito. Era como uma música difícil que se ouve pela primeira vez.”⁹⁰ E na verdade o diálogo das peças de Beckett é muitas vezes construído sobre o princípio de que cada fala oblitera o que foi dito na que a precedeu. Em sua tese sobre Beckett, *A insuficiência da linguagem*, Niklaus Gessner elaborou toda uma lista de passagens de *Esperando Godot* nas quais asserções feitas por um dos personagens são progressivamente qualificadas, enfraquecidas e limitadas por ressalvas até que se desdizem inteiramente. Num universo sem sentido, é sempre tolice e imprudência fazer declarações positivas. “Não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não ser capaz de dizer o que se pensa que se quer dizer, e nunca parar de dizer, ou quase nunca, é disso que nos devemos lembrar, mesmo no auge da criação”,⁹¹ como diz Molloy, resumindo a atitude da maior parte dos personagens de Beckett.

Se as peças de Beckett têm a preocupação de expressar a dificuldade em se encontrar sentido num mundo sujeito a mudanças

constantes, seu uso da linguagem investiga as limitações da língua, seja como meio de comunicação, seja como veículo para a expressão de asserções válidas, como instrumento de pensamento. Quando Gessner inquiriu-o a respeito da contradição entre o que escreve e sua óbvia convicção de que a linguagem não pode transmitir sentido, Beckett respondeu: “O que quer, senhor? São as palavras; não temos nada além delas.” Mas em verdade sua utilização da forma dramática indica que ele tem tentado meios de comunicação além da linguagem. No palco – haja vista seus dois mimodramas – é possível abdicar completamente das palavras, ou ao menos revelar a realidade atrás das palavras, como quando a ação dos personagens contradiz suas expressões verbais. “Vamos”, dizem os dois vagabundos ao fim de cada ato de *Esperando Godot*, mas a rubrica nos informa que “*eles não se movem*”. No palco a linguagem pode ser usada como contraponto da ação, os fatos por trás das palavras podem ser revelados. Daí a importância da mímica, dos tombos e cabriolas cômicos e dos silêncios nas peças de Beckett – as bananas que Krapp come, os escorregões de Vladimir e Estragon, o ato de variedades com o chapéu de Lucky, a imobilidade de Clov no final de *Fim de partida*, que põe em dúvida seu desejo de partir, verbalmente expresso. O uso que Beckett faz do palco é uma tentativa de reduzir a defasagem entre as limitações da linguagem e a intuição da existência, o sentido da condição humana que procura expressar, apesar de sua forte convicção de que as palavras são insuficientes para formulá-lo. A natureza concreta e tridimensional do palco pode ser utilizada para somar novos recursos à linguagem como instrumento do pensamento e da exploração da existência.

Toda a obra de Beckett é uma tentativa de dar nome ao inominável: “Tenho de falar, seja o que for que isso disser. Não

tendo nada a dizer, não tendo palavras senão as palavras dos outros, tenho de falar... Tenho o oceano para beber, então, deve haver um oceano.”⁹²

A linguagem nas peças de Beckett serve para expressar o desmoronamento, a desintegração da linguagem. Onde não há certeza não pode haver significados definidos – e a impossibilidade de se jamais atingir a certeza é um dos principais temas das peças de Beckett. As promessas de Godot são vagas e incertas. Em *Fim de partida* alguma coisa não especificada está percorrendo seu processo normal, e quando Hamm pergunta, ansioso, “Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?”, Clov apenas ri. “Significar alguma coisa! Você e eu significaremos alguma coisa!”⁹³

Niklaus Gessner classificou dez formas diferentes de desintegração de linguagem observáveis em *Esperando Godot*. Variam das simples confusões e *double-entendres* aos monólogos (como indicações da impossibilidade de se estabelecer comunicação), às frases feitas, à repetição de sinônimos, à inabilidade de se encontrar a palavra certa e ao “estilo telegráfico” (perda de estrutura gramatical, comunicação por gritos de comando); bem como à confusão de caótico nonsense de Lucky e à omissão de pontuação, como os pontos de interrogação, como indicação de que a linguagem perdeu sua função de meio de comunicação, de que as perguntas foram transformadas em asseverações que não necessitam verdadeiramente de resposta.

Contudo, mais importante que quaisquer indicações formais da desintegração da linguagem e do sentido nas peças de Beckett é a natureza do próprio diálogo, que repetidas vezes desmorona porque nenhuma troca verdadeiramente dialética de pensamento ocorre nele – seja pela perda de sentido em palavras isoladas (quando se pergunta ao mensageiro se ele é infeliz, ele responde: “Não sei,

senhor”), seja pela incapacidade dos personagens de se lembrarem do que acabam de dizer (Estragon: “Ou esqueço imediatamente ou não esqueço nunca”).⁹⁴ Num mundo sem objetivo, que perdeu seus últimos alvos, o diálogo, como toda ação, é reduzido a um simples jogo para fazer passar o tempo, como diz Hamm em *Fim de partida*: “Matracando as palavras, como a criança solitária que se transforma em crianças, em duas ou três, só para estar junto e sussurrar junto no escuro... sem parar, matracando sempre.”⁹⁵ É o próprio tempo que esvazia as palavras de sentido. Em *A última gravação de Krapp*, o belo fraseado das profissões de fé idealistas que Krapp fez em seus melhores anos se tornou sons vazios para Krapp na velhice. Em lugar de estabelecer uma ponte de amizade, as tentativas da sra. Rooney para se comunicar com as pessoas que encontra na estrada em *Todos os que caem* servem apenas para aliená-las ainda mais de si. E em *Embers* as divagações do velho são equacionadas com o bater das ondas na praia.

Mas se o uso que Beckett faz da linguagem é planejado para desvalorizar a língua como veículo de pensamento conceitual ou como instrumento para a comunicação de respostas pré-fabricadas aos problemas da condição humana, o seu continuado uso da linguagem deve ser, paradoxalmente, considerado uma tentativa de comunicação de sua própria parte, de comunicação do incomunicável. Tal empresa pode ser paradoxal, mas mesmo assim faz sentido: é um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem-arranjadas. Tal complacência é a base de um processo contínuo de frustração. O reconhecimento do que as soluções de chavão e os sentidos pré-fabricados têm de ilusório e absurdo é o ponto de partida para um novo tipo de conscientização, que enfrenta o mistério e o terror da

condição humana na euforia de uma liberdade recém-conquistada: “Pois saber que nada é nada, nem tampouco querer saber nada, mas estar além do saber qualquer coisa, é então que a paz aparece na alma do que busca sem curiosidade.”⁹⁶

Toda a obra de Beckett pode ser vista como uma busca da realidade que jaz além do mero raciocínio em termos conceituais. Pode ser que ele tenha desvalorizado a linguagem como instrumento da comunicação de verdades absolutas, mas por outro lado ele tem se mostrado um grande mestre da linguagem como instrumento artístico. “O que quer, senhor? São as palavras; não temos nada além delas.” Por falta de melhor matéria-prima, ele moldou as palavras para fazer delas um soberbo instrumento de seus objetivos. No teatro, conseguiu somar uma nova dimensão à linguagem – o contraponto da ação concreta, multiforme, que não deve ser justificada, mas exercer um impacto direto sobre o público. No teatro, ou pelo menos no teatro de Beckett, é possível superar completamente o estágio do pensamento conceitual, da mesma forma que um quadro abstrato supera o estágio do reconhecimento de objetos naturais.

As imagens visuais, aquilo que enxergamos e que nos aparece em sonhos e recordações, bem como a consciência não verbal da emoção pura (que, segundo Schopenhauer, um dos filósofos prediletos de Beckett, é expressa com mais perfeição pela música, forma de arte não verbal), são elementos tão vitais da nossa autoconsciência quanto as palavras – palavras que correm por nossas mentes em um fluxo infindo e que podem ser entendidas como uma espécie de história interminável que contamos a nós mesmos sobre nós mesmos. Hamm escrevendo a própria história em *Fim de partida*, Krapp ouvindo a gravação do relato por ele feito a si mesmo no passado, assim como os protagonistas da grande

trilogia, exemplificam esse aspecto do mistério do eu. Na última fase de sua obra dramática, Beckett se concentra cada vez mais nesse aspecto da busca do eu. Serão as palavras que fluem em nossas mentes, ou que, de vez em quando, escapam de nós em fluxos de logorreia (como os ímpetos de Henry, na peça *Embers*, quando ele precisa ir ao banheiro, e diziam à sua filha que papai estava rezando), serão essas palavras, essa história, o nosso verdadeiro eu? Em *Não eu*, Beckett confronta esse problema. Palavras escapam da boca que vemos suspensa no escuro, no meio do palco, um ponto minúsculo, movendo-se. De onde vêm essas palavras, esses pensamentos? Não fazem parte do mundo material, mas emanam de um órgão absolutamente material, de carne. Por conseguinte, a boca é o ponto de interseção entre um mundo imaterial e o mundo de carne, de matéria. A voz de uma mulher de setenta anos fala do momento em que, tarde na vida, em um mês de abril, em um campo, foi subitamente tomada pela voz e se pôs a falar, salivando e cuspidando – após uma vida de mudez. Cinco vezes ao longo dessa peça de curta duração a voz é tentada a dizer “eu”, mas a cada oportunidade corrige a si mesma: “Não, ELA!...” A voz não se considera idêntica ao eu.

De modo semelhante, em *Footfalls*, a idosa caminhando para cima e para baixo, indo e vindo infinitamente, insistindo em que os passos devem ser ouvidos – como prova material de sua existência, indícios que vão além de palavras meramente imateriais –, conta a história; trata-se de um relato a respeito de uma jovem que, perguntada sobre o que aconteceu durante um culto religioso, responde que não sabe, pois *não estava lá*. Aqui, novamente, o eu, materialmente presente – não resta dúvida quanto a isso –, não estava *de fato* lá, porque o eu é um mistério sempre arredo; lá e no entanto não lá. Em *Aquela vez*, a exemplo de *A última gravação de*

Krapp, a evanescência do eu é ilustrada pela impermanência da personalidade humana no tempo: em cada ponto da linha do tempo nosso eu é uma entidade distinta e diversa; as três vozes que passam pela cabeça do idoso – no leito de morte? – são segmentos entrecortados de memórias de eus totalmente distintos, presentes no consciente do velho ao mesmo tempo.

Nas duas peças para televisão, a memória surge mesclada a culpa e arrependimento: o velho na peça *Ghost Trio* (originalmente intitulada *Tryst*) ouve uma gravação do Trio para piano nº 5 de Beethoven (*Ghost*), o trio fantasma anunciado no título, e espera a chegada de alguém que não virá. Quando aparece alguém, trata-se de um menino (talvez remanescente do menino que surge no desfecho de *Fim de partida*), que olha para o idoso por um instante e se vai, descendo pelo corredor. Seria a criança, ainda por nascer, fruto de algum amor não consumado? Ou seria o eu do velho, em criança, submerso e arrependido? Na peça “...but the clouds...”, um idoso bastante parecido (o mesmo ator, Ronald Pickup, atuou na montagem da peça para a BBC, supervisionada por Beckett) vai e vem através do círculo iluminado pelo refletor (sem dúvida uma imagem da rotina diária, ou seja, levantar-se e deitar-se, luz e escuridão, dia e noite), assombrado pela imagem do rosto de uma mulher e pela frase “Apenas as nuvens do céu”, que remete ao poema de W.B. Yeats “A torre”:

Morte de amigos, ou morte
De cada olhar brilhante
Que fez parar no suspiro –
Parece apenas as nuvens do céu
Quando o horizonte esmaece;
Ou o canto inerte de um pássaro

Em meio às sombras profundas.

Essas peças para TV são bastante curtas; obviamente, são tentativas de captar a totalidade de uma determinada emoção em sua forma mais concisa. Pois se o eu é sempre arredo, dividido entre aquele que percebe e aquele que é percebido, entre o que conta e o que ouve a história – e, ainda, sempre mutável ao longo do tempo, de instante em instante –, a única experiência autêntica que pode ser comunicada é a experiência do momento singular, na plenitude de sua intensidade emocional, de sua totalidade existencial.

Por fim, é isso que toda arte tenta captar. Eis o propósito e o objetivo da arte de Samuel Beckett.

^b Uma tradução aproximada desse originalíssimo título seria “Nossa exaginação em torno de sua factificação para a incaminhação do trabalho em andamento”. (N.T.)

^c *Ham actor* e *clown*, “canastrão” e “palhaço”, são sugeridos como possíveis origens dos dois nomes. (N.T.)

^d “Nem com você, nem sem você.” (N.T.)

2. Arthur Adamov

O curável e o incurável

ARTHUR ADAMOV, AUTOR DE ALGUMAS das peças mais pujantes do Teatro do Absurdo, rejeitou mais tarde toda sua obra que pudesse estar classificada sob esse título. A evolução que o conduziu a esse tipo de drama, no entanto, e também a que o afastou, são de particular interesse para qualquer indagação sobre a sua natureza. Adamov, que foi não apenas um notável autor dramático, mas também um notável pensador, nos proporcionou 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, e, finalmente, do processo pelo qual ele aos poucos voltou a um teatro baseado na realidade, na representação de condições sociais e com um objetivo social definido. Como é possível um autor que, na década de 1940, rejeitava a tal ponto o teatro naturalista que até mesmo o uso do nome de uma cidade existente no mapa lhe parecia “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?

Arthur Adamov, nascido em Kislovodsk, no Cáucaso, em 1908, filho de um rico proprietário de poços de petróleo de origem armênia, deixou a Rússia aos quatro anos. Seus pais tinham dinheiro suficiente para viajar, e, como os filhos da maioria das

famílias russas abastadas, Adamov foi educado em francês, o que explica seu domínio do estilo literário francês. O primeiro livro que ele leu na vida foi *Eugênia Grandet*, de Balzac, aos sete anos. O início da Primeira Guerra Mundial encontrou a família de Adamov em Freudenstadt, cidade de veraneio na Floresta Negra. E foi apenas pelo especial empenho do rei de Württemberg, que conhecia o pai de Adamov, que a família escapou do internamento como cidadãos inimigos e obteve permissão especial para partir para a Suíça, onde se estabeleceu em Genebra.

Adamov iniciou sua educação na Suíça e continuou-a na Alemanha (em Mogúncia). Em 1924, com dezesseis anos, chegou a Paris, onde foi atraído pelos círculos surrealistas. Escreveu poesia surrealista, editou um jornal de vanguarda, *Discontinuité*, tornou-se amigo de Paul Éluard e levava a vida dos inconformistas literários parisienses.

Aos poucos parou de escrever, ou ao menos de publicar o que escrevia. Ele mesmo descreveu, mais tarde, a severa crise espiritual e psicológica por que passou num pequeno livro que deve ser um dos mais aterrorizantes e impiedosos documentos de autorrevelação de toda a literatura mundial, *L'Aveu*. 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:

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.

Num rodapé Adamov acrescenta: “Anteriormente era chamado de Deus. Hoje não tem mais nome.”¹ Um profundo sentido de alienação, a sensação de que o tempo pesa sobre ele “com sua enorme massa líquida, com todo o seu poder escuro”,² uma profunda sensação de passividade – tais são alguns dos sintomas de sua doença espiritual.

Tudo acontece como se eu fosse apenas uma das existências particulares de algum enorme ser incompreensível e central... Por vezes essa grande totalidade da vida me aparece tão dramaticamente que me mergulha em êxtase. Porém, mais frequentemente, ela parece uma besta monstruosa que me penetra e me supera, e que está em todo lugar, dentro e fora de mim... E o terror me agarra e me envolve mais fortemente a cada momento... Minha única saída é escrever, para tornar os outros conscientes dela, de modo a não ter de senti-la tão sozinho, a fim de livrar-me de uma porção dela, mínima que seja.³

É nos sonhos e nas orações que o autor dessa perturbadora confissão procura escapar – em sonhos que são “o grande movimento silencioso da alma através da noite”;⁴ na oração que é “a necessidade desesperada do homem, imerso no tempo, de buscar refúgio na única entidade que o pode salvar, a projeção para fora de si mesmo daquela parte dele que participa da eternidade”.⁵ E, no entanto, a quem devemos orar? “O nome de Deus não deve mais sair dos lábios do homem. Essa palavra que por tanto tempo tem sido degradada pelo uso não significa mais nada... Usar a palavra Deus é mais do que preguiça, é uma recusa do pensamento, uma espécie de atalho, uma horrenda taquigrafia.”⁶ E assim a crise de fé é também uma crise de linguagem: “As palavras de nosso vocabulário decrépito são como pessoas muito doentes. Pode ser que algumas sobrevivam; outras são incuráveis.”⁷

Na parte seguinte de *L’Aveu*, datada “Paris, 1939” (publicada em inglês com o título de *The Endless Humiliation*),⁸ Adamov nos dá

uma descrição impiedosamente franca de sua própria doença, seu desejo de ser humilhado pelas mais baixas prostitutas, sua “incapacidade de completar o ato de posse carnal”.⁹ Plenamente consciente da natureza de sua neurose – ele conhece bem a psicologia moderna e até mesmo traduziu uma das obras de Jung para o francês¹⁰ –, Adamov tem também consciência do *valor* da neurose, que “concede às suas vítimas uma lucidez hiperaguda, inacessível ao homem qualificado de normal”,¹¹ e que pode assim dar-lhe a visão que “lhe permite, por meio da singularidade de sua doença, ter acesso às grandes leis gerais pelas quais a mais alta compreensão do mundo é expressada. E desde que o particular é sempre uma expressão simbólica do universal, segue-se que o universal é simbolizado da maneira mais eficaz pelo extremo do particular, de modo que a neurose que exagera a particularidade de visão de um homem define por isso mesmo muito mais completamente sua significação universal”.¹²

Tendo dado uma descrição brutalmente detalhada – em si, um sintoma de masoquismo pela violência de sua auto-humilhação – de sua neurose, com suas obsessões, seus ritos e automatismos, Adamov volta-se para um diagnóstico de nossa época numa seção denominada “Le temps de l’ignominie”. Define a ignomínia como aquilo que não tem nome, o *inominável*, e a tarefa do poeta é não só chamar cada coisa por seu nome, como também “denunciar ... os conceitos degenerados, as abstrações ressequidas que foram usurpadas, ... os restos mortais dos velhos nomes sagrados”.¹³ A degradação da linguagem em nosso tempo transforma-se na expressão de sua mais profunda doença. O que foi perdido foi o sentido do sagrado, “a sabedoria impenetrável dos mitos e dos ritos do velho mundo morto”.¹⁴

O desaparecimento do sentido no mundo é claramente ligado à degradação da linguagem, e ambos, por sua vez, à perda da fé, ao desaparecimento dos ritos e mitos sagrados. Mas é possível que essa degradação e esse desespero sejam estágios necessários na direção de uma renovação: “Talvez que a linguagem triste e vazia que a flácida humanidade de hoje despeja possa, em todo o seu terror, em seu absurdo sem limite, ecoar no coração de um solitário homem que esteja acordado, e então talvez esse homem, repentinamente compreendendo que não compreende, começará a compreender.”¹⁵ Por conseguinte, a única tarefa que resta ao homem é arrancar toda a pele necrosada até “encontrar a si mesmo na hora da grande nudez”.¹⁶ Nesse documento de impiedosa autorrevelação, Adamov esquematizou toda uma filosofia do Teatro do Absurdo, muito antes de começar a escrever sua primeira peça.

Nas páginas de *L’Aveu* podemos segui-lo através dos anos da guerra – ainda em Paris em maio e junho de 1940; em Cassis em julho; em Marselha em agosto; e depois, entre dezembro de 1940 e novembro de 1941, no campo de internamento em Argelès, meses passados num estupor de depressão; no final de 1941, volta a Marselha; e volta a Paris no último mês de 1942. A última parte de *L’Aveu* e o Prefácio estão datados de 1943.

Ao lermos esse livro surpreendente podemos ver uma mente construir as fundações de sua salvação por intermédio do autoexame e de um reconhecimento impiedoso da dificultosa situação em que se encontra. Em suas contribuições para a revista literária *L’Heure Nouvelle*, que pouco durou – da qual se tornou editor pouco depois do fim da guerra na Europa –, Adamov retornou aos mesmos temas, porém já com um espírito de distanciamento, na posição de um pensador chamado, em momento crucial da

história, a elaborar um programa de ação para o começo de uma nova era.

Esse é um programa caracterizado pela completa ausência de ilusões e de soluções fáceis: “Somos acusados de pessimismo, como se o pessimismo fosse uma de várias posições possíveis, como se o homem fosse capaz de escolher entre as alternativas otimismo e pessimismo.”¹⁷ Tal programa teria necessariamente de ser destrutivo em sua rejeição de todo dogmatismo existente, e insiste no dever do artista de evitar a escolha de apenas um aspecto do mundo – “religioso, psicológico, científico, social – procurando evocar por trás de cada um deles o todo no qual tudo se deve mesclar”.¹⁸ E novamente essa busca da totalidade, da realidade que fica por trás da estonteante multiplicidade de aparências, é vista como uma busca do sagrado: “A crise de nosso tempo é essencialmente uma crise religiosa. É uma questão de vida ou morte.”¹⁹ E no entanto o conceito de Deus está morto. Estamos no limiar de uma era de aspectos impessoais do absoluto, donde a revivescência de credos como o taoísmo e o budismo. Esse é o trágico impasse no qual se encontra o homem moderno: “Parta do ponto que partir, tome o caminho que tomar, o homem moderno chega à mesma conclusão: por trás de suas aparências visíveis, a vida oculta um sentido que é eternamente inacessível à penetração pelo espírito que busca sua descoberta, preso este ao dilema de ter consciência de que é impossível penetrá-lo sem conseguir abandonar essa demanda sem esperança.”²⁰ Adamov ressalta que essa não é, estritamente falando, uma filosofia do absurdo, porque ainda pressupõe a convicção de que o mundo *tem* um sentido, muito embora ele esteja necessariamente fora do alcance da consciência humana. É trágico saber que pode haver um sentido,

mas que ele nunca será encontrado; a qualquer convicção de que o mundo seja totalmente absurdo faltaria esse elemento trágico.

Na esfera social e política, Adamov encontra a solução no comunismo. Mas a sua é uma forma muito pessoal de apoiar a causa comunista. Ele não encontra no comunismo qualquer elemento sobrenatural ou sagrado. Sua ideologia se limita estritamente a termos humanos, e para ele ainda resta saber “se qualquer coisa que se limita à esfera humana pode atingir qualquer coisa a não ser o subumano”.²¹ Se assim é, por que apoiar o comunismo?

Se nos voltamos assim mesmo para o comunismo, é apenas porque um dia, quando lhe parecer estar bem perto da realização de seu mais alto desígnio – a vitória sobre toda a contradição que impede a troca de bens entre os homens –, ele encontrará, inevitavelmente, o grande “não” da natureza das coisas, que sempre julgou poder ignorar em sua luta. Quando os obstáculos materiais tiverem sido superados, quando o homem não puder mais enganar a si mesmo sobre a natureza de sua infelicidade, então aparecerá uma ansiedade ainda muito mais poderosa, e muito mais fértil, por ter sido despojada de tudo aquilo que pudesse impedir sua realização. Desnecessário dizer que uma esperança tão puramente negativa não nos parece implicar uma adesão que, para ser completa, deveria manifestar-se em ação.²²

Essa é a posição de Adamov em 1946. Depois, e em grande parte graças à projeção do general De Gaulle após os acontecimentos de maio de 1958, ele tomou posição bem mais ativa em seu apoio à extrema esquerda. No entanto, quando lhe foi perguntado em 1960 se havia mudado de posição desde 1946 ele respondeu que continuava a subscrever tudo o que havia escrito catorze anos antes.

Foi quase no fim da Segunda Guerra Mundial que Adamov começou a escrever para o teatro. Estava lendo Strindberg àquele

tempo, e sob a influência de suas peças, sobretudo de *O sonho*, começou a descobrir material dramático em tudo à sua volta, “nos mais comuns acontecimentos cotidianos, particularmente cenas de rua. O que mais me marcou foram as falas dos transeuntes, sua solidão no meio do povo, a aterrorizante diversificação de seu modo de se expressar, do qual eu me deleitava em ouvir pedaços que, ligados a outros pedaços de conversa, pareciam transformar-se numa entidade composta, cuja própria fragmentação se tornava garantia de sua verdade simbólica”.²³ Certo dia, Adamov presenciou uma cena que, num relance, colocou diante dele a realidade dramática que estava querendo expressar. Um mendigo cego passou perto de duas mocinhas lindas cantando o refrão de uma canção popular: “Eu tinha fechado os olhos, que maravilha!” Isso deu-lhe a ideia de mostrar “no palco, tão crua e manifestamente quanto possível, a solidão do homem, a ausência de comunicação”.²⁴

La parodie (A paródia), a primeira peça de Adamov, é o fruto dessa ideia. Numa sucessão de cenas rapidamente desenhadas, são mostrados dois homens apaixonados pela mesma garota vulgar e inconstante, Lili. Um deles, o “empregado”, é cheio de energia, objetivo e sempre otimista, enquanto o outro, “N”, é passivo, sem iniciativa, desanimado. O empregado, que num encontro casual ficou com a impressão errônea de que tinha um encontro marcado com Lili, nunca perde as esperanças e repetidamente comparece a encontros imaginários. N, por outro lado, passa o tempo todo deitado na rua esperando que Lili passe ali por acaso. No final, a atitude alegre e otimista do empregado e a passividade abjeta de N conduzem precisamente ao mesmo resultado. Lili não consegue nunca sequer distinguir os dois rivais um do outro. O empregado acaba na cadeia, onde continua a fazer planos para o futuro e a

esperar manter sua posição, apesar de ter ficado cego. N é atropelado por um carro e dois garis o varrem para dentro de uma lata de lixo. Lili é cercada por homens relativamente bem-sucedidos – um jornalista, por quem parece estar apaixonada e que a faz esperar toda vez que têm um encontro marcado, e o editor do jornal onde o primeiro trabalha, que a trata como sua concubina. O editor também toma o lugar, segundo as necessidades da ação, de várias outras pessoas de autoridade: o gerente de um restaurante, o diretor da firma na qual o empregado trabalha como vendedor, o recepcionista de um hotel no qual o empregado não consegue alugar um quarto. Enquanto N e o empregado são vistos, por assim dizer, de seu próprio ponto de vista, o jornalista e o editor são vistos inteiramente de fora, como “os outros”, aqueles que, inexplicavelmente, conseguem dominar a situação humana e a quem nada de calamitoso jamais acontece. Dois casais idênticos e intercambiáveis funcionam como uma espécie de coro, como a multidão sem rosto que nos cerca; eles envelhecem com o decorrer da ação, porém continuam anônimos e intercambiáveis.

O tempo é constantemente evocado: com frequência os personagens se perguntam as horas sem jamais receber resposta. Um relógio sem ponteiros é um aspecto recorrente do cenário, e a ação do tempo é também ilustrada por uma diminuição progressiva do espaço. Uma sala de baile que vemos no início aparece novamente na cena II – mas com proporções muito mais estreitas.

A certa altura, N é visto com uma prostituta a quem suplica que o humilhe. Como esclareceu o próprio Adamov, *La parodie* serve para justificar sua própria atitude: “Mesmo que eu seja como N, não serei mais punido que o empregado.”²⁵ A atividade exaltada é tão sem sentido quanto a apatia acovardada e a auto-humilhação.

La parodie é uma tentativa de dialogar com a neurose, de tomar certos estados psicológicos em termos concretos. Como declara Adamov na introdução à primeira edição da peça, a apresentação de um drama desse tipo é “a projeção para o mundo sensorial de estados mentais e de imagens que constituem seu conteúdo oculto. Uma peça de teatro deve ser o ponto de interseção entre o mundo visível e o invisível, ou, em outras palavras, a exibição, a manifestação do conteúdo oculto, latente, que forma a casca em torno das sementes do drama”.²⁶

Em sua rejeição integral da individualidade em favor dos tipos esquemáticos – no que se assemelha ao drama expressionista alemão –, *La parodie* representa uma revolta contra o teatro psicológico. Trata-se de um retorno deliberado ao primitivismo. Adamov não deseja representar o mundo, mas parodiá-lo. “Quando acuso o mundo à minha volta, muitas vezes repreendo-o por não ser mais que uma paródia. Mas a doença que confesso, será ela alguma coisa mais que uma paródia?”²⁷ A paródia é direta, ríspida, supersimplificada. *La parodie* propositadamente abstém-se de qualquer sutileza de enredo, caracterização ou linguagem. É um teatro de gestos: N deitado na estrada, o empregado em sua atividade, os casais intercambiáveis executando as ações da existência humana sem serem reconhecíveis como indivíduos.

Mas Adamov sentiu que, ao parodiar o mundo em termos tão simples, chegara a um beco sem saída. Em sua peça seguinte, *L’Invasion (A invasão)*, deu os primeiros passos no sentido da retratação de personagens reais em situações humanas também reais. Os indivíduos isolados e solitários de *La parodie* são substituídos por uma família, muito embora uma família ainda composta por indivíduos solitários, incapazes de se comunicar. E

apesar dos pesares são todos fortemente unidos – pela curiosa lealdade que compartilham em relação a um herói morto.

O herói é um escritor morto, Jean, que deixou uma vasta quantidade de papéis indecifrados a seu amigo e discípulo, Pierre, marido de Agnes, irmã do morto. O apartamento em que moram, junto com a mãe de Pierre, está na mais completa desordem, que expressa a desordem reinante na mente dos personagens. A tarefa de decifrar os restos literários de Jean é impossível. Não só sua letra é ilegível, mas também a própria escrita esmaeceu. Nunca se poderá saber o que ele realmente escreveu, e há um perigo constante de que o testamenteiro literário invente o que julga que seu mestre deveria ter escrito. E mesmo que algum pedaço de papel, alguma frase, chegue a ser decifrado, ainda resta a tarefa de situá-lo no contexto daquela massa de papéis desorganizados.

Tradel, outro discípulo de Jean, tenta ajudar, mas é suspeito justamente por querer encontrar as ideias que defende na obra do morto. A desordem do quarto tem um exato paralelo em todo o país: imigrantes cruzam em massa as fronteiras, a ordem social está se desintegrando. No segundo ato, a desordem do quarto, agora também entupido de móveis, se agravou. Pierre encontra mais dificuldade em compreender o significado dos manuscritos. Um homem que está à procura de alguém no apartamento ao lado entra e começa a conversar com Agnes. É “o primeiro a aparecer”, com quem Agnes irá fugir. No terceiro ato o homem se transformou em parte dos trastes do quarto, e Pierre quer mudar-se para seu escritório no porão a fim de trabalhar em paz. Agnes deixa-o e parte com “o primeiro a aparecer”. No Ato IV, o quarto foi arrumado e os papéis empilhados cuidadosamente. A ordem também voltou ao país. Pierre resolveu abandonar a tarefa e começa a rasgar os manuscritos. Agnes aparece para pedir emprestada uma máquina

de escrever; seu amante está doente, ela não consegue administrar seus negócios. Pierre, que desceu ao porão, é encontrado lá por Tradel: está morto.

L’Invasion é uma peça a respeito da inutilidade da busca do significado das coisas, da procura de uma mensagem com sentido contida na confusão de papéis indecifráveis; mas ela se preocupa também com a ordem e a desordem tanto na sociedade quanto na família. Agnes parece representar a desordem. Não terá Pierre, ao casar-se com ela, se casado também com seu irmão morto e os manuscritos confusos? Quando ela parte, a ordem volta, enquanto a desordem e o fracasso comercial entram na vida do homem de quem se tornara amante. E, no entanto, quando abandona seu trabalho com os papéis, Pierre morre. E se ele perde Agnes para o primeiro homem que aparece é porque se vai afastando cada vez mais dos contatos humanos. A desordem que Agnes traz representa também a estonteante natureza da realidade e das relações com outros seres humanos, que Pierre é incapaz de dominar. Ele se afasta do contato com os outros porque acha a comunicação cada vez mais difícil. A linguagem se desintegra diante de seus olhos: “Por que é que se diz ‘Isso acontece’? Quem é esse ‘isso’ e o que quer ele de mim? Por que é que se diz ‘ao chão’ e não ‘no’ ou ‘em cima do’? Perdi muito tempo pensando nessas coisas. O que eu quero não é o sentido das palavras, mas seu volume e seu corpo móvel. Não procurarei mais nada... Esperarei em silêncio, imóvel.”²⁸

Pierre pede à mãe, que lhe leva comida no porão, que nunca fale com ele – indício de seu total afastamento. É quando abandona essa atitude de afastamento, quando decide que quer viver uma vida como a de todo mundo, que fica sabendo que Agnes o deixou. “Partiu tarde demais, ou cedo demais. Se tivesse tido um pouquinho mais de paciência, poderíamos ter começado tudo de novo”,²⁹ diz

ele, e volta para o porão – para morrer, deixando por pouco de ver Agnes, que volta “para pedir a máquina de escrever”, e no entanto claramente implorando para ser aceita de volta. Mas a mãe de Pierre não entende, ou não quer entender, e não chama Pierre do porão.

Aqui a tragédia gira em torno de um mal-entendido. Se a mãe de Pierre não tivesse ouvido ao pé da letra o pedido de empréstimo da máquina de escrever feito por Agnes, mas sim como um pedido simbólico de ser novamente aceita e de participar do trabalho familiar, talvez Pierre não tivesse morrido rejeitado e sem amor. Adamov descreveu o que lhe parecia ser a descoberta de um novo recurso dramático – o diálogo indireto, as referências oblíquas dos personagens ao assunto em debate, já que eles não têm coragem de exhibir abertamente seus sentimentos, o que os deixaria expostos a mal-entendidos trágicos. Mais tarde ele compreendeu que não fizera mais que reinventar uma técnica já usada por outros dramaturgos, sobretudo Tchekhov.

L’Invasion é uma peça perturbadora. André Gide ficou profundamente impressionado com ela; julgava que o tema era a grandeza de um escritor morto e o processo pelo qual sua influência e poder aos poucos vão desaparecendo – sem dúvida uma confusão curiosa vinda desse venerável homem de letras que aplicou conceitos de sua própria geração a essa obra de uma nova era. A um leitor contemporâneo o que mais impressiona em *L’Invasion* é precisamente a irrealidade do herói morto, o fato de sua propalada mensagem ser essencialmente sem sentido... absurda.

Jean Vilar, o grande diretor francês, responsável pela montagem da adaptação de Adamov para *A morte de Danton*, de Georg Büchner, viu *L’Invasion* através de olhos contemporâneos. Elogiou o autor por renunciar “aos enfeites de renda do diálogo e da intriga”,

por ter devolvido ao drama sua pureza despojada”³⁰ de símbolos teatrais claros e simples. Contrastou o seu austero teatro moderno com o de Paul Claudel, “que toma emprestados seus efeitos do álcool da fé e da palavra grandiosa”,³¹ e, diante da alternativa Adamov ou Claudel, pronunciou-se claramente: Adamov.

Os elogios de Gide e Vilar, bem como outros de figuras notáveis da literatura e do teatro, como René Char, Jacques Prévert e Roger Blin, podem ser lidos no pequeno volume no qual Adamov apresentou ao público leitor, na primavera de 1950, suas duas primeiras peças, que não conseguira ver montadas no palco. A reação à publicação foi a desejada; em 14 de novembro de 1950, no Studio des Champs-Élysées, estreava *L’Invasion*, com direção de Jean Vilar. Três dias antes, a terceira peça de Adamov, *La grande et la petite manoeuvre* (*A grande e a pequena manobra*), estreara no Théâtre des Noctambules, dirigida por outro notável pioneiro da vanguarda francesa, Jean-Marie Serreau, com Roger Blin no papel principal.

O próprio Adamov explicou o título de sua peça como uma alusão à pequena manobra da desordem social representada na peça em contraste com a grande manobra da própria condição humana, que envolve e diminui a primeira,³² com a palavra “manobra”, nesse contexto, tendo um duplo sentido, militar e psicológico.

La grande et la petite manoeuvre combina o tema das vidas paralelas de *La parodie* com o das desordens social e política que serve de fundo a *L’Invasion*. A luta ativa e sacrificada de um líder revolucionário é apresentada como tão fútil quanto a passividade da vítima atormentada de forças psicológicas ocultas, compelida a executar as ordens que lhe são gritadas por monitores invisíveis que a conduzem à perda gradual de todos os seus membros. A ação se passa num país oprimido por uma ditadura brutal. O personagem

ativo, *le militant*, chefia a luta vitoriosa contra as forças do Estado policial; no fim, ele entra em colapso durante um discurso em que admite que os revolucionários foram obrigados a usar métodos de brutal terror para atingir seus objetivos. Além do mais, o *militant* causou a morte do próprio filho, porque a desordem que ele mesmo havia provocado impediu que o médico pudesse chegar até o leito da criança enferma. Ainda uma vez o ativista não realizou mais que o personagem passivo, *le mutilé*, que, sendo um aleijado sem pernas e sem braços, num carrinho de mão, é chutado para a estrada pela mulher que adora e esmigalhado pela multidão.

O *mutilé*, que tem de obedecer às ordens das vozes que o obrigam a pôr as mãos nas máquinas que as amputarão, a atravessar na frente do carro que o atropelará, é sem dúvida o principal personagem da peça, a encarnação da atitude do próprio autor. Suas mutilações, como a morte de N e Pierre nas peças anteriores, são o resultado direto de sua incapacidade de estabelecer contatos humanos, de sua incapacidade de amar. Ele mesmo diz que, se fosse capaz de viver com uma mulher e ter um filho dela, as vozes de seus monitores perderiam o poder que têm sobre ele;³³ os acidentes nos quais perde um membro após outro normalmente acontecem após repetidos fracassos de sua parte em conservar a afeição da mulher a quem ama, Erna, que em algumas ocasiões parece gostar realmente dele; enquanto em outras parece estar apenas a espioná-lo a serviço do agente da polícia secreta que é seu amante.

O próprio Adamov interpretou a peça, que é baseada num sonho particularmente vívido e aterrorizante, como uma tentativa sua de justificar-se por seu fracasso em tomar parte mais ativa na luta política da esquerda. Ao observador impessoal, no entanto, isso pode parecer uma avaliação inadequada do complexo conteúdo de

La grande et la petite manoeuvre. A peça não só argumenta (injustamente, acreditava Adamov) que os esforços do revolucionário para eliminar o terror político são vãos porque todo poder é, em última análise, baseado no exercício da força bruta; ela demonstra, e muito objetivamente, que existe uma similaridade essencial entre o ativista que luta pela justiça e o escravo passivo das forças irracionais de seu próprio subconsciente. O imperativo categórico que obriga o militante a arriscar sua vida, a deixar a mulher apavorada de medo e termina por causar a morte de seu filho doente, nos é apresentado como emanando, basicamente, da mesma incapacidade de amar que faz com que as ordens autodestruidoras e implacáveis do subconsciente conduzam o *mutilé* à sua masoquista autodestruição. Os impulsos agressivos do *militant* não passam do reverso da agressão do *mutilé* contra si mesmo.

A própria ambivalência das possíveis interpretações é uma indicação do poder de *La grande et la petite manoeuvre* como projeção de uma experiência intensa e atormentada de dilemas humanos profundos. E aqui vemos também Adamov dominando inteiramente os recursos técnicos necessários para pôr em prática suas ideias. Não só a ação progride numa sucessão de cenas bem contrastadas, que se seguem com a fluência de uma montagem cinematográfica, mas constitui também uma perfeita realização da noção de Adamov de que o teatro deveria ser capaz de traduzir ideias e realidades psicológicas em imagens simples e concretas, de modo que “a manifestação do ... conteúdo coincidissem com esse mesmo conteúdo literal, concreta e *corporeamente*”.³⁴ Isso conduz a uma alteração da ênfase no drama da linguagem para a ação visível. A linguagem deixou de constituir o principal veículo de poesia, como acontece no teatro de Claudel, com a qual Vilar

contrastou a obra de Adamov. Assim define Vilar essa alteração: “É nesse desenvolvimento do gesto por si mesmo ... que vejo nascer uma dimensão à qual a linguagem, por si só, não poderia fazer jus, mas, ao contrário, se a linguagem for apoiada pelo ritmo da ação corporal que se tornou autônoma, a fala mais corriqueira, mais usual, readquirirá um poder que ainda pode ser chamado de poesia, mas que me contento em chamar de funcionalmente eficaz.”³⁵ Em *La grande et la petite manoeuvre* a transmutação do conteúdo em expressão exterior literal, visível, é completamente realizada.

O instrumento que ele havia aprimorado parecia estar à disposição de Adamov para usar à vontade. O único defeito era sua restrita área de aplicação; há relativamente poucas situações humanas básicas que possam ser expressas em termos tão simples ou gerais. Embora sua peça seguinte, *Le sens de la marche* (*O sentido da marcha*), contenha muitos dos elementos e temas das predecessoras, nela Adamov conseguiu mais uma vez encontrar uma nova expressão para sua preocupação básica, ao introduzir um novo elemento importante, indicativo de seu progresso no domínio de suas obsessões. Em *Le sens de la marche* pela primeira vez vemos o herói recusar-se a obedecer e chegar até mesmo a contra-atacar. Henri, o protagonista, filho de pai tirano, passa por uma sucessão de episódios nos quais enfrenta a figura paterna numa série de encarnações: como o oficial comandante do quartel onde faz o serviço militar, como o líder religioso cuja filha é sua noiva por algum tempo, como o diretor do colégio no qual ensina. A todos esses Henri se submete, mas, quando volta para casa e encontra o sinistro massagista do pai morto instalado como tirano doméstico e amante de sua irmã, estrangula-o. Diz Adamov que partiu da ideia de que “nesta vida, na qual as circunstâncias básicas são, elas mesmas, terríveis, na qual se repetem, fatalmente, as mesmas

situações, a única coisa que podemos fazer é destruir, tarde demais, o que tomamos erradamente como o verdadeiro obstáculo, mas que não passa do último item de uma série maléfica”.³⁶ Essa ideia é muito original e foi realizada com grande imaginação. Aparecem alguns dos temas de peças anteriores, como os revolucionários, novamente malsucedidos, ou a incapacidade de amar do herói, ou a figura de uma irmã.

Adamov não ficou satisfeito com *Le sens de la marche* e deixou-a de lado por algum tempo quando teve outro sonho que lhe forneceu não só o tema de uma peça, mas quase que uma peça inteira, já escrita. Essa peça, *Le professeur Taranne (O professor Taranne)*, constitui um momento decisivo no desenvolvimento de Adamov.

O professor do título é acusado de atentado ao pudor numa praia, e refuta a acusação invocando, indignado, sua qualidade de renomado estudioso, até convidado para dar conferências fora do país, na Bélgica. Mas quanto mais ele protesta, tanto mais se afunda em contradições que tornam mais provável a sua culpa. Uma senhora que aparece na delegacia parece reconhecê-lo, dirige-se mesmo a ele como professor – mas confundiu-o com outro professor, Menard, com quem Taranne se assemelha superficialmente. A cena muda para um hotel onde ele se hospeda. Novamente Taranne é acusado de uma infração, a de ter deixado lixo numa cabine da praia. Alega ele que não mudou de roupa na cabine – o que vem corroborar a primeira acusação. Um policial apresenta um caderninho de notas que encontrou. Taranne sofregamente identifica-o como seu, mas não consegue entender a letra. Além disso, as páginas estão quase todas em branco, quando Taranne insistia em havê-lo usado até o fim. Um papel enrolado é entregue ao professor: é o plano da sala de jantar de um transatlântico, com seu lugar marcado à mesa principal. Jeanne,

uma parenta ou secretária, traz-lhe uma carta que acaba de chegar. Vem da Bélgica, do reitor da universidade. Finalmente Taranne vai provar o que diz! Mas em verdade a carta é uma recusa indignada de qualquer novo convite a ele, pois descobriu-se que suas conferências não passavam de plágios das do famoso professor Menard. Taranne fica só. Pendura o plano da sala de jantar num prego na parede: é um papel em branco. Devagar o professor começa a se despir, executando assim exatamente o atentado ao pudor de que fora acusado no início. Despido da personalidade que apresentava aos outros, ele despe a si mesmo. Esse é o pesadelo de um homem que tenta preservar sua identidade, mas não consegue apresentar um número suficiente de provas de que possua uma identidade.

Em seu sonho, que a peça transcreve tal como foi sonhado, sem qualquer tentativa de “dar-lhe significação geral, ou de provar nada”,³⁷ tudo o que acontece a Taranne aconteceu a Adamov, com a única diferença de que, em lugar de gritar “Sou o professor Taranne”, ele gritava “Sou o autor de *La parodie!*”.³⁸

Adamov considerava *Le professeur Taranne* de grande importância em seu desenvolvimento como dramaturgo. Ao transcrever um sonho que realmente teve foi ele forçado, por assim dizer, a cruzar um limiar decisivo. Pela primeira vez em sua obra mencionou o nome de um lugar existente no mundo real. Taranne diz que fez conferências no estrangeiro, *na Bélgica*, e recebe uma carta identificada como vinda daquele país pelo selo, em que figura o leão belga. “Isso parece uma ninharia, no entanto foi a primeira vez que emergi na terra de ninguém da poesia e ousei chamar as coisas por seus nomes.”³⁹

E em verdade, para o autor atormentado de *L’Aveu*, sofrendo da solidão e do isolamento descritos naquela obra, é um enorme passo

adiante estabelecer uma conexão, por tênue que seja, com a realidade, a realidade do mundo fora de seus próprios pesadelos, mesmo quando isso acontece da primeira vez na forma do nome de um país verdadeiro ouvido dentro de um pesadelo. É verdade que em *L'Aveu* Adamov havia descrito cenas reais de sua própria vida; mas existe uma grande diferença entre o *desnudamento* de seu próprio sofrimento (reminiscente do desnudamento de Taranne) e a capacidade de lidar com o mundo real no processo da composição criadora e imaginativa, que implica a capacidade de enfrentar e dominar uma realidade fora de si mesmo.

Como notou Maurice Regnaut em penetrante ensaio sobre Adamov,⁴⁰ *Le professeur Taranne* marca outro estágio importante no desenvolvimento do autor. Nas peças anteriores, para expressar seu sentido da futilidade e do absurdo da vida, Adamov havia projetado as duas atitudes basicamente contraditórias que no fim querem dizer a mesma coisa – isto é, nada – em pares de personagens: o empregado e N, Pierre e sua mãe complacente, o *militant* e o *mutilé*, Henri e os revolucionários. O sonho no qual se baseia *Le professeur Taranne* mostrou-lhe, pela primeira vez, o caminho no qual a atitude afirmativa e a autodestruidora podem ser fundidas num só personagem; na própria ação de afirmar seu valor como cidadão, e suas realizações como estudioso, Taranne revela que elas são fraudulentas. E não fica de modo algum esclarecido se a peça tem por objetivo denunciar uma fraude ou mostrar um inocente defrontado com uma monstruosa conspiração circunstancial maquinada para destruí-lo. Na realidade, já que Adamov se identifica com Taranne, a última interpretação é a mais viável; e afinal, em seu sonho, Adamov gritava: “Sou o autor de *La parodie*”, o que sem dúvida ele é, e no entanto, no pesadelo, sua afirmação era destruída por uma série de acareações. Claro que, se toda

atividade é fútil e absurda, afirmar que se escreveu uma peça ou que se deu conferências na Bélgica é, em última instância, uma afirmação de nada; a morte e o esquecimento destruirão todas as realizações. Assim, em *Le professeur Taranne* o herói é tanto um autêntico estudioso quanto uma fraude, um cidadão respeitável e um exibicionista, um exemplo de otimismo e diligência e um preguiçoso pessimista. Isso abriu a Adamov o caminho para a criação de personagens tridimensionados e ambivalentes, para substituir as expressões esquemáticas de forças psicológicas claramente definidas.

Adamov escreveu *Le professeur Taranne* em dois dias, em 1951. Como levava vários anos para completar suas primeiras peças, isso é um claro indício de quanto chegara a dominar sua neurose, disciplinando-a dentro de um esforço criador.

Depois de terminar *Le sens de la marche*, cuja composição havia sido interrompida para a anotação do pesadelo de *Le professeur Taranne*, Adamov retornou a um tema que o havia preocupado anteriormente: a desordem dos tempos, a convulsão social, a perseguição. Em *Tous contre tous (Todos contra todos)* encontramos novamente num país inundado de refugiados estrangeiros, facilmente identificados por serem todos mancos. O protagonista, Jean Rist, perde a mulher para um dos refugiados e se torna um demagogo a vituperar contra eles. Por um breve instante ele alcança o poder, mas quando a roda da fortuna política gira (e os perseguidos viram perseguidores), ele só escapa à prisão manquejando e fazendo-se passar por refugiado. Rist vive na obscuridade, apoiado no amor de uma refugiada. Quando há uma nova mudança e os refugiados são novamente perseguidos, Jean poderia escapar da morte se revelasse sua verdadeira identidade.

Mas se provasse ser o famoso perseguidor de refugiados, perderia o amor da moça. Recusa-se e é morto.

Em Jean Rist, perseguidor e vítima da perseguição, Adamov novamente funde duas tendências opostas num só personagem, não de forma simultânea, como no professor Taranne, mas consecutiva, nos altos e baixos da passagem do tempo, e conseqüentemente com menor sucesso. O final, com seu sacrifício pelo amor, já foi criticado como uma recaída no heroísmo sentimental de uma convenção dramática inteiramente diversa, romântica. Talvez seja injusto: a recusa de Jean Rist em se salvar pode também ser interpretada como um ato de resignação, de suicídio, diante de um destino circular, absurdo. O defeito da peça (segundo o próprio Adamov) é seu fracasso em enfrentar a realidade do problema de que trata. É bastante claro que esse é o problema judeu, ou pelo menos um problema de preconceito racial. Mas ao não situar seus personagens numa estrutura social claramente definida nem num momento particular da história, ou num lugar particular do mapa, o autor privou-se da oportunidade de fazer jus ao tema; foi incapaz de criar o panorama que permitiria a avaliação dos acertos e erros em jogo: por que razão os refugiados tiraram os empregos dos habitantes do país em questão? Têm razão os habitantes ao querer expulsá-los novamente? O próprio Adamov reconheceu essas falhas. Por um lado, disse ele, quis mostrar que todas as partes são igualmente condenáveis nesse tipo de conflito, e no entanto reconheceu que fez da maioria das vítimas personagens “bons” apenas por fazê-los sofrer inocentemente. Acrescentou: “Sofri pelas limitações que impus a mim mesmo pela vaga localização, esquematização dos personagens, o simbolismo da situação, mas acontece que eu não achava que tivesse a

capacidade de atacar um conflito social, situando-o como tal, destacado do mundo dos arquétipos.”⁴¹

Em *Le professeur Taranne* Adamov havia ousado entrever o mundo real, mesmo que em sonho; e portanto resolveu voltar ao mundo dos sonhos em duas peças de temas muito semelhantes: *Comme nous avons été* (*Como éramos*), publicada na *Nouvelle Revue Française* em março de 1953, e *Les retrouvailles* (*Os reencontros*, sem data, mas escrita mais ou menos em 1952). Ambas tratam da regressão do homem adulto em direção à infância no momento em que ele está no limiar do casamento. Em *Comme nous avons été*, o personagem “A” está cochilando no quarto um pouco antes de seu casamento. Duas mulheres, mãe e tia, entram à procura de um menino que, acreditam, entrou ali por acaso. “A” não as conhece, mas à medida que a peça progride ele aos poucos se transforma no menino que as duas procuravam. Em *Les retrouvailles*, Edgar está a ponto de deixar Montpellier, onde estuda direito, para voltar à sua casa, na fronteira belga, quando encontra duas mulheres, uma velha e uma moça, e se deixa convencer a morar na casa da mais velha e ficar noivo da mais moça. Ele não dá a devida atenção à noiva, e ela morre num desastre de trem. Finalmente ele chega de volta à sua casa e é informado de que sua antiga noiva, que estava à sua espera, também morreu num desastre de trem. Sua mãe o força a entrar num carrinho de bebê e o empurra para fora do palco.

Trata-se de peças oníricas com implicações psicológicas muito claras; são ambas ataques à figura materna, que tenta impedir o filho de estabelecer uma relação adulta com outra mulher. Adamov hoje repudia inteiramente *Comme nous avons été*, a ponto de recusar-lhe um lugar na edição da coletânea de suas peças de teatro (muito embora tenha permitido a publicação de uma tradução

inglesa em 1957).⁴² *Les retrouvailles*, tecnicamente mais interessante pelo método de criação da atmosfera de sonho, que é o de gradativas alterações cênicas e reduplicação dos dois pares de personagens mãe-noiva, foi publicada na coletânea. Mas, no Prefácio, Adamov rejeita a peça como um sonho que não sonhou, mas que apenas construiu. No entanto, declara: “*Les retrouvailles* teve muita importância para mim, pois ao terminá-la, relê-la e examiná-la cuidadosamente, compreendi que era chegado o momento de dar um fim à exploração do meio sonho e do velho conflito familiar. Ou, melhor, creio que graças a *Les retrouvailles* liquidei tudo aquilo que, depois de me ter permitido escrever, agora se havia tornado um empecilho aos meus escritos.”⁴³

Em outras palavras, Adamov atingira um estágio no qual se sentia capaz de escrever uma peça que, muito embora continuasse a expressar sua visão da condição humana, encheria o palco não mais apenas com meras emanções de sua própria psique, mas já com personagens que existissem por seu próprio direito como seres humanos objetivados, observados do exterior. Tal é sua peça *Le ping-pong (O pingue-pongue)*, uma das obras-primas do Teatro do Absurdo.

Le ping-pong conta a história da vida de dois homens: Victor, estudante de medicina no início da peça, e Arthur, que estuda arte. Os dois se encontram no café da sra. Duranty e jogam na máquina de pinball ali instalada. A máquina os fascina como negócio, pois eles observam o empregado da companhia que vem recolher as moedas nela depositadas; como problema técnico, pois a máquina tem falhas que decerto poderiam ser eliminadas; e até como desafio ao instinto poético, pois a máquina tem sua própria poesia, as luzes que se acendem e se apagam, sendo de alguma forma uma obra de arte. Victor e Arthur sugerem um melhoramento para a máquina;

conseguem penetrar no quartel-general do consórcio que a controla, e aos poucos a máquina se torna a influência preponderante em suas vidas, controlando seus sonhos e suas emoções. Se se apaixonam, é pela moça que trabalha na direção do consórcio; se brigam entre si, é pela moça ou pela máquina; se temem alguém, é o chefe da organização. Seu interesse na sociedade que os cerca é ditado pela relevância dos acontecimentos políticos e sociais na popularidade ou impopularidade das máquinas de pinball.

E assim envelhecem. Na última cena vemos os dois velhos, jogando pingue-pongue, uma disputa tão infantil e tão fútil como sua eterna preocupação com um brinquedo. Victor tem um colapso e morre. Arthur fica só.

Le ping-pong, como a primeira peça de Adamov, *La parodie*, trata da futilidade do esforço humano. Mas enquanto *La parodie* simplesmente afirmava que, seja o que se fizer, no fim se morre, *Le ping-pong* apresenta uma argumentação forte e bem estruturada para justificar essa ideia. Além disso, mostra também *como* e *por quê* tamanha parte do esforço humano se torna fútil. É por se entregarem a uma *coisa*, uma máquina que lhes promete poder, dinheiro, influência sobre a mulher que desejam, que Victor e Arthur desperdiçam a vida na vã perseguição de sombras. Tornando à máquina, que é um meio para obter um fim, um fim em si mesma, eles subvertem todos os valores de suas vidas que são autenticamente fins em si mesmos: seu instinto criador, sua capacidade de amar, sua noção de ser parte integrante de uma comunidade. *Le ping-pong* é uma poderosa imagem da alienação do homem por intermédio da adoração de um objetivo falso, do endeusamento de uma máquina, ou de uma ambição, ou de uma ideologia.

A máquina de pinball de *Le ping-pong* é mais que uma simples máquina; é o eixo de uma organização e de um corpo de pensamento. A partir do momento em que um objetivo – o aprimoramento das máquinas de pinball – se transforma em ideal, ele se corporifica numa organização com suas próprias lutas pelo poder, suas próprias intrigas e políticas, suas próprias táticas e estratégias. E, como tal, torna-se questão de vida ou morte para os que servem a esse ideal. Vários personagens da peça são destruídos a serviço da organização ou na luta interna pelo poder. Todos agem com o maior fervor, seriedade, dedicação. E tudo isso por quê? Por um brinquedo de criança, uma máquina de jogar uma bolinha, um nada. O que a peça pergunta é se a maioria dos objetivos a que os homens dedicam a vida no mundo real – o mundo dos negócios, da política, das artes, do estudo – difere essencialmente da obsessão dominante de Victor e Arthur. O poder e a beleza de *Le ping-pong* emanam da clareza e objetividade com que se apresenta essa questão. Adamov consegue realizar a difícil tarefa de elevar uma máquina de pinball ao nível de uma imagem convincente dos objetivos de *toda* aspiração humana, em virtude da intensidade poética de que são investidos seus personagens quando falam a respeito do mais absurdo aspecto daquela engenhoca absurda com uma convicção e uma concentração obsessiva que soam inteiramente autênticas.

A peça contém elementos de realidade e fantasia em proporções perfeitamente corretas; o tempo e o lugar são suficientemente reais para serem convincentes, e no entanto o mundo no qual a ação se desenrola é hermeticamente isolado de qualquer coisa fora do âmbito das preocupações dos personagens. Não se trata de falta de realismo por parte do autor; tudo emana diretamente da obsessão dos personagens, que efetivamente os limita a um segmento tão

reduzido do mundo real que somos levados a ver o mundo por intermédio de seu campo limitadíssimo de visão.

Os personagens de *Le ping-pong* são indivíduos completamente realizados. Não os vemos mais como seres meramente compelidos por forças fora de seu controle, movendo-se na ação como sonâmbulos; existe agora um elemento de liberdade na determinação de suas vidas – testemunhamos a decisão de Victor e Arthur de dedicar-se às máquinas de pinball. E muito embora Victor seja o mais prático dos dois, e Arthur o poeta, já não se trata aqui de personificações de características complementares.

Talvez o traço mais original da peça seja o modo por que se estabelece uma contradição interior, um conflito dialético, entre a ação e o diálogo. A peça, apenas lida, pode parecer destituída de sentido: as falas sobre melhorias na construção de máquinas de pinball podem parecer tolices triviais; o sentido da obra emerge precisamente no momento em que o ator diz essas falas sem sentido com uma profundidade de convicção digna dos mais altos voos da poesia. É uma peça que deve ser encenada *contra* o texto e não com ele. Essa técnica é análoga ao diálogo indireto que Adamov julgava haver inventado para *L'Invasion* e que mais tarde encontrou em Tchekhov, porém elevado aqui a um plano inteiramente diverso. Tchekhov utilizou o diálogo indireto em situações nas quais os personagens eram por demais tímidos para expressar seus pensamentos reais, e escondiam suas emoções por trás de assuntos corriqueiros. Aqui os personagens acreditam em pressupostos absurdos com tal paixão que apresentam suas ideias insensatas com o fervor com que se revela uma visão profética. Em Tchekhov, sentimentos verdadeiros são ocultados atrás de gentilezas ocas, em *Le ping-pong* ideias absurdas são proclamadas como se fossem verdades eternas.

Adamov relatou de forma interessante a gênese de *Le ping-pong*. A primeira coisa que escreveu foi a última cena, dos dois velhos jogando pingue-pongue, muito antes de resolver qual seria o assunto da peça que antecederia a cena. Só sabia que queria mostrar, mais uma vez, que toda atividade humana se reduz à mesma futilidade – o desperdício senil do tempo que resta antes da morte reduz tudo ao absurdo final. Diz Adamov: “Esse curioso método de trabalho, por estranho que pareça, foi o que me salvou. Assegurado de que, como de hábito, seria capaz de mostrar a identidade de todo destino humano, ... senti-me livre para fazer agir os personagens, criar situações.”⁴⁴ Uma vez que se resolveu a colocar uma máquina de pinball no centro da ação, além do mais, estava compelido a especificar a época (o presente) e o lugar (uma cidade muito semelhante a Paris) da ação.

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

E, no entanto, no tempo que trabalhava na peça, Adamov já se movia para longe da ideia de um teatro que se ocupasse de questões humanas tão gerais. Hoje ele critica *Le ping-pong* sob dois aspectos: a última cena, que, tendo sido escrita antes do resto da peça, prejudicava, por assim dizer, a ação e limitava sua criação; e, em segundo lugar, a natureza esquemática do “consórcio”, que permanece

inteiramente desligado da alegoria. Na realidade, os desenvolvimentos sociais que através dos anos modificam a organização interna da empresa não são realmente indicados, de modo que não se sentem suficientemente, por um lado, o estado da sociedade e, por outro, a passagem do tempo. Se eu tivesse ido suficientemente longe para enfrentar a “máquina movida a moedas”, deveria ter examinado as engrenagens da grande máquina social com a mesma minúcia com que examinei os obstáculos e molas da máquina de pinball. Esse exame realizarei em minha próxima peça, mais claramente situada em época e local específicos que *Le ping-pong*.⁴⁵

Essa peça, na qual Adamov estava trabalhando no início de 1955, quando escreveu a Introdução de seu segundo volume de peças teatrais, foi *Paolo Paoli*, que terminou no ano seguinte e foi apresentada pela brilhante e jovem companhia de Roger Planchon em Lyon, em 17 de maio de 1957. Ela marca o abandono por Adamov do Teatro do Absurdo e sua adesão a outro movimento, igualmente significativo, do teatro moderno, o “teatro épico” brechtiano. Ele passou a considerar Brecht o maior dramaturgo contemporâneo e colocou-o ao lado de Shakespeare, Tchekhov e Büchner entre os autores dramáticos que mais admirava na literatura mundial. Libertado de suas compulsões e obsessões, sentiu-se livre para seguir modelos fora de sua própria experiência. (Já havia, anteriormente, traduzido e adaptado obras de Büchner e Tchekhov.)

Paolo Paoli é um drama épico que retrata as causas sociais e políticas do início da Primeira Guerra Mundial e examina a relação entre uma sociedade baseada em lucro e as forças destrutivas que ela gera. A peça abrange o período de 1900 a 1914. Cada uma das doze cenas é precedida por um levantamento do panorama social do período – citações de jornais da época são projetadas numa tela, por vezes com o acompanhamento de músicas populares.

Os personagens são muito engenhosamente selecionados para representar todo um microcosmo das forças políticas, religiosas, nacionais e sociais envolvidas nas origens da Primeira Guerra Mundial. O brilhantismo de Adamov como autor dramático é demonstrado pela surpreendente habilidade com que condensou tudo isso – e de forma extraordinariamente convincente – num elenco de sete personagens.

Paolo Paoli negocia com borboletas raras; Florent Hulot-Vasseur, colecionador de borboletas raras e freguês de Paolo, é importador e fabricante de penas de avestruz. Torna-se também amante da mulher alemã de Paolo, Stella. Um abade e a mulher de um capitão representam o clericalismo e o nacionalismo jacobino. Um operário e sindicalista, Robert Marpeaux, e sua jovem esposa, Rose, completam o elenco.

O papel desempenhado em *Le ping-pong* pela máquina de pinball é tomado em *Paolo Paoli* por produtos não menos absurdos: borboletas e penas de avestruz. E no entanto esses produtos de comércio e manufatura têm muito maior realidade. Como nos informa um jornal antes da primeira cena, as penas de avestruz e os produtos manufaturados delas resultantes constituíram o principal produto de exportação da França em 1900. Adamov demonstra brilhantemente as extensas ramificações e implicações sociais e políticas que partem do comércio de artigos tão absurdos: o negócio de Paolo é baseado no fato de seu pai, um pequeno funcionário público corso, ter servido no Departamento de Obras Públicas na ilha do Diabo. Foi o que permitiu a Paolo transformar os condenados que ali vivem em caçadores de borboletas mal pagos e em horário parcial. Marpeaux, jovem operário que estava cumprindo sentença por um pequeno furto, conseguiu fugir para o continente, para os pantanais da Venezuela; e ele também depende inteiramente de

Paolo para sua subsistência, pois caça borboletas. Quando começam alguns distúrbios na China, torna-se mais difícil caçar borboletas naquela área, e o preço de exemplares raros chineses sobe. O abade, cujo irmão é missionário na China, está em condições de fornecer a Paolo esses espécimes raros. E assim, com algumas pinceladas, Adamov conseguiu demonstrar uma ligação entre o tema aparentemente absurdo do comércio e o sistema penal da sociedade francesa, a política internacional e a ação da Igreja. E o mesmo acontece com as relações entre as penas de avestruz de Hulot-Vasseur e a Guerra dos Bôeres, sendo que, à medida que a peça se desenvolve, os problemas trabalhistas e sindicais de suas fábricas e sua luta contra a concorrência alemã se tornam convincentemente explícitos nos estreitos limites da peça.

Como em *Le ping-pong*, os personagens ficam obcecados pela busca de dinheiro e poder, representados pelos absurdos produtos com que negociam. Paolo enriquece, ao menos por algum tempo, quando se torna fabricante de lembranças feitas de asas de borboletas – cinzeiros, bandejas, até figuras religiosas, que têm grande procura no período do clericalismo e são abandonadas quando o clericalismo perde terreno e a concorrência alemã ergue sua monstruosa cabeça. Ele perde a mulher ao instalá-la como chapeleira, o que a torna dependente do fornecimento de plumas de avestruz por Hulot-Vasseur, de quem se torna amante. Stella, que nasceu na Alemanha, também encarna o absurdo do nacionalismo europeu; ela abandona a França no auge do sentimento antialemão por causa do Marrocos, porque todos a odeiam como alemã, e volta às vésperas do início da Primeira Guerra Mundial, quando seus vizinhos alemães a perseguem por ser mulher de um francês.

Os únicos personagens livres de obsessões são Marpeaux e sua mulher, Rose (embora durante algum tempo ela se torne amante de

Paolo). Quando Marpeaux volta ilegalmente da Venezuela, Paolo sugere que ele passe o período até a concessão de seu perdão no Marrocos caçando borboletas (a crise marroquina elevou os preços). Claro que o Marrocos se tornou um lugar perigoso; os franceses estão lutando com os nativos. E aqui temos, enfim, a moral da peça: o artigo que parece ser objeto do comércio é absurdo, não passa de borboletas; mas o produto que *realmente* está sendo negociado é o homem, que tem de sacrificar sua saúde e segurança na busca de borboletas. O objetivo último do comércio é o homem, que foi reduzido ele mesmo a um artigo como qualquer outro. (Essa é a mesma mensagem que se encontra na ótima dramatização feita por Adamov do romance *Almas mortas*, de Nikolai Gogol.) Além do mais, tudo isso é comprado e vendido com mortal seriedade; o comércio leva à guerra.

Marpeaux, vítima do sistema social, compreende o que está em jogo. Depois de receber seu perdão (num momento no qual a guerra entre a França e a Alemanha parece inevitável, os voluntários recebem anistia), ele volta à França e une-se aos socialistas. Trabalhando na fábrica de Hulot-Vasseur, se opõe aos sindicatos católicos “amarelos”, controlados pelo abade, e distribui panfletos pacifistas aos soldados em seus quartéis. Para livrar-se dele, o abade denuncia-o por subverter as forças armadas. Quando as primeiras tropas partem para a guerra, Rose conta a Paolo que Marpeaux fora preso. Isso leva a uma mudança bem pouco convincente de Paolo, que, na última fala da peça, jura que dali por diante usará seu dinheiro para auxiliar os famintos e necessitados, em lugar de deixá-lo circular ininterruptamente no iníquo ciclo do comércio, na compra e venda de produtos inúteis.

Paolo Paoli é uma peça política, brilhantemente construída e executada como drama, porém não muito original em sua

argumentação política. (A última fala de Paolo, por exemplo, não faz grande sentido em termos de economia marxista: dinheiro gasto em comida para as vítimas da perseguição da direita não é realmente retirado do ciclo de comércio capitalista.) No entanto, como um *tour de force*, a peça nos mostra Adamov como senhor soberano de seu material, manipulando-o com notável poder de invenção, construção e compressão.

Permanece a pergunta: terá essa obra didática poderosamente construída, de argumentação específica, a mesma qualidade da poesia perturbadora e sonhadora daquelas outras peças de construção menos hábil, como *La parodie*, *La grande et la petite manoeuvre*, ou *Le professeur Taranne*? Chegará a estrutura social altamente explícita de *Paolo Paoli*, por maior que seja a habilidade com que foi tratada, a igualar em profundidade, ou sequer em poder de persuasão, as imagens mais vagas, mais gerais, e por isso mesmo mais extensas, de *Le ping-pong*?

NÃO HÁ DÚVIDA de que, para Adamov, o desenvolvimento por que passou desde *La parodie* até *Paolo Paoli* representa uma liberação progressiva, por intermédio do poder criador do artista, do demônio da neurose e do profundo sofrimento pessoal. Em toda a história da literatura será difícil encontrar exemplo mais feliz do poder curativo do processo criador de sublimação. É fascinante observar o desmoronamento gradual das barreiras que impediam o autor dessa série de peças de lidar com as realidades da vida cotidiana; vê-lo conquistar a confiança de que precisava para transformar os pesadelos que o dominavam em material que *e/le* podia amoldar e dominar. Suas primeiras peças são, por assim dizer, emanações de seu subconsciente, projetadas para o palco como se fossem transcrições fiéis de fantasias aterrorizadoras. *Paolo Paoli* é

conscientemente planejada e racionalmente controlada. E no entanto poderíamos argumentar que o que foi ganho em racionalidade e controle consciente representa uma perda do maravilhoso frenesi, do perturbador poder de neurose que deu às primeiras peças seu impacto poético, magnético. Além do mais, ao concentrar seu ataque na frente política e social, Adamov estreitou seu campo de visão.

Se em *La grande et la petite manoeuvre* a luta inútil dos revolucionários era a pequena manobra, e o açambarcador absurdo da condição humana, que reduzia a proporções minúsculas a luta social, é que era a grande, então em *Paolo Paoli* a pequena manobra aparece como enorme, enquanto a grande foi retraída para um fundo quase que imperceptível. “Nós todos sabemos”, diz o chefe revolucionário na peça mais antiga, “que a morte nos cerca. Mas se não tivermos coragem de nos distanciarmos dessa ideia, abdicaremos das exigências do futuro e todos os nossos sacrifícios terão sido em vão.”⁴⁶ Esse é o argumento que Paolo Paoli representa. Na primeira peça, Adamov tinha fornecido o seu próprio comentário irônico sobre ele: no instante mesmo em que o chefe articula essas palavras, sua voz se torna mais baixa, o ritmo de sua fala diminui, e ele entra em colapso.

Adamov foi pensador de excessiva acuidade para não ter consciência das implicações de sua posição. Tendo, na primeira fase, se concentrado no absurdo da condição humana, sustentou depois que “o teatro deve mostrar simultaneamente, porém de formas bem diferenciadas, os aspectos curáveis e os incuráveis das coisas. O aspecto incurável, sabemos todos, é o da inevitabilidade da morte. O curável é o social”.⁴⁷

É justamente por conseguir manter o equilíbrio extremamente instável entre os aspectos incuráveis e os curáveis da condição

humana que *Le ping-pong* tem de ser considerada a maior realização de Adamov. A máquina de pinball representa todos os objetivos ilusórios, materiais ou ideológicos, cuja busca destila ambição, autopromoção e o desejo de dominar outros seres humanos. Não há necessidade de se cair nas garras de tais objetivos ilusórios, de modo que há uma lição social nessa obra. E no entanto o absurdo de toda ambição humana ante o poder da morte nunca é esquecido, e é finalmente colocado diante de nossos olhos por meio de uma imagem pungente. *Paolo Paoli*, por outro lado, é maculada não só pela introdução de teorias econômicas e sociais excessivamente simplificadas, como também, e sobretudo, pela introdução de um personagem inteiramente positivo – e conseqüentemente menos humano –, que é Marpeaux, e pela ainda mais incrível conversão de um personagem até então negativo, Paolo, para a criação de um clímax e o aparecimento de uma solução. Esse personagem nobre e essa ação igualmente nobre são claras conseqüências da argumentação específica do autor em favor dos aspectos curáveis das coisas, o que conduz a um esvaziamento do lado incurável da situação humana. Os esforços de Marpeaux, em última análise, são tão inúteis quanto os do empregado em *La parodie*: ele é preso e a guerra estoura, apesar dele. Contudo, o autor tem de fazer disso um fracasso nobre, pela maldade específica de inimigos individuais, ou de condições sociais, em dado período histórico. E é aí que a falácia poética penetra o teatro de tendência política. Brecht, que tinha plena consciência desse perigo, evitou tais armadilhas abrindo mão de todo e qualquer personagem positivo em algumas de suas obras mais bem-sucedidas (*Mãe Coragem, Galileu*), de forma que a mensagem positiva pudesse emergir por implicação, e não por demonstração concreta; mas com o resultado de que o efeito no público tende a

ser mais o de um teatro negativo que se concentra nos aspectos incuráveis das coisas.

Sob alguns aspectos, *Paolo Paoli* contém uma promessa importante; ela indica o caminho no qual alguns elementos do Teatro do Absurdo podem ser combinados com os da peça bem-feita convencional, para produzir uma fusão extremamente fértil de duas tradições inteiramente diversas. Na simplicidade de sua construção, na ousadia de sua caracterização, no uso de borboletas e penas de avestruz como símbolos que são, por sua vez, inteiramente válidos no mundo das realidades econômicas, *Paolo Paoli* tem algumas lições úteis para o desenvolvimento futuro de um teatro que combine elementos tanto do estilo épico didático quanto do Teatro do Absurdo.

Nem a rejeição por Adamov de um estilo antirrealista é tão completa quanto pode parecer. E é significativo que quando, no outono de 1958, se sentiu chamado a tomar parte ativa na campanha contra a nova constituição degaullista, Adamov tenha achado mais fácil recorrer a técnicas alegóricas que dar sua contribuição na forma de drama didático realista. Das três pequenas peças com que contribuiu para o volume *Théâtre de société*,⁴⁸ duas são alegóricas e só uma realista – e esta, um fracasso reconhecido.

O mais ambicioso desses três pequenos esquetes, *Intimité* (*Intimidade*), usa conceitos coletivos personificados à maneira dos que encontramos em muitas peças medievais: De Gaulle é caricaturado como A Causa Encarnada, os socialistas como o laçao servil e estúpido da Causa, e os jovens presunçosos dentre os *colons* argelinos como um cafajeste agressivo chamado A Elite. A Causa Encarnada é protegida por um grupo de guarda-costas composto de boçais atléticos, que são chamados Os Efeitos da Causa. No curto monólogo *La complainte du ridicule* (*O lamento do*

ridículo), a personificação do ridículo se lamenta do triste fato de ter perdido o poder de matar que tivera em outros tempos mais felizes, na França. Ambas as pecinhas, muito embora não passem de fortuitas *pièces d'occasion*, são bem-sucedidas como salutar sátira imediata. A terceira, *Je ne suis pas français (Eu não sou francês)*, fracassa até mesmo nesses termos; seu objetivo é demonstrar que paraquedistas franceses, segundo consta, coagiram a população muçulmana da Argélia a manifestar-se a favor da França em maio de 1958; mas a peça não convence, apesar, ou até mesmo em consequência, da técnica documentária utilizada. O objetivo político é tão óbvio que, quanto mais realisticamente o assunto nos é apresentado, tanto mais ele perde o efeito de realidade.

O realismo e a fantasia também são misturados na peça para rádio *En fiacre (De fiacre)*, de 1959, pelo uso do recurso de apresentar um acontecimento verdadeiro, historicamente autêntico, vivido por personagens dementes: três velhas que, tendo perdido a casa em que viviam, passam a noite em carros puxados a cavalo que alugam para passear pelas ruas da velha Paris. O incidente, que nos é apresentado com base nas anotações de um psiquiatra, e como efetivamente acontecido em fevereiro de 1902, poderia facilmente ter nascido do mundo de sonhos das primeiras peças de Adamov. Uma das três irmãs morre ao cair de um carro em movimento; será que caiu ou foi empurrada pelas outras duas? E por que razão ficaram essas três mulheres ao desabrigo na noite? Aparentemente foi só após a morte do pai que descobriram que sua casa era o quartel-general de uma cadeia de bordéis. E há também vagas sugestões de que a mais moça das três, a que morreu, tivesse conhecimento do segredo, que estivesse envolvida nos acontecimentos que lá se desenrolavam, que tivesse um amante e que estivesse acostumada a retribuir ocasionalmente os passeios

noturnos com ele em valores não monetários. Mas, por outro lado, pode ser que tudo isso não passe de produtos da fantasia de velhas loucas. *En fiacre* é estritamente documental, porém, assim como um diário de apontamentos cien...tíficos, não procura explicar muita coisa; não faz mais que anotar o que foi relatado, deixando os motivos para as ações tão inexplicados quanto as soluções. E muito embora o tratamento seja naturalista, o tema é a loucura, a fantasia, o sonho, o medo irracional, o ciúme. As ruas de Paris à noite, as pobres vítimas de neuroses expostas aos insultos dos cocheiros dos fiacres, tal mundo não é muito distante do de *L'Aveu*.

Em *Le printemps '71 (A primavera '71, de 1961)*, vasto panorama da Comuna de Paris em 26 cenas, nove interlúdios e um epílogo, Adamov finalmente penetrou no campo da retratação em grande escala da realidade histórica. A trágica supressão do governo municipal revolucionário de Paris é demonstrada num complexo mosaico de cenas minuciosamente observadas que envolvem dúzias de personagens. Mas mesmo aqui Adamov não conseguiu passar sem o elemento grotescamente alegórico. Os nove interlúdios, que ele chama de *guignols*,^e apontam a moral da peça por meio de cabriolas de personagens históricos e alegóricos: Bismarck, Thiers, a própria Comuna, o Banco da França sentado dentro de suas caixas-fortes, a Assembleia Nacional, uma velha sonolenta tricotando meias, e assim por diante. São caricaturas de Honoré Daumier ao vivo. E enquanto a ação realista, por mais que impressione, parece um tanto ou quanto difusa, as cenas alegóricas de caricatura são concisas, espirituosas e transmitem sua essência com força surpreendente.

A próxima grande peça de Adamov, *Sainte Europe (Santa Europa, 1966)*, foi uma extraordinária charge política em que Charles de Gaulle se mescla ao imperador Carlos Magno. Trata-se

de uma tentativa de unir realismo político ao mundo onírico do pesadelo político. No entanto, pessoalmente, tenho sérias dúvidas que a peça funcione para o teatro.

Nos últimos anos de vida, Adamov viu-se extremamente limitado por enfermidades graves e crônicas, relacionadas a surtos de alcoolismo. As últimas peças evidenciam o visível declínio do poder criativo do autor. Elas associam elementos de antigas neuroses a preocupações políticas e propagandistas. *La politique des restes* (*A política dos restos*, escrita em 1961-62, montada pela primeira vez em 1967) trata da opressão racial nos Estados Unidos; *M. le Modéré* (*Sr. Moderado*, 1967) expõe a inutilidade de uma atitude moderada na política. *Off Limits* (*Fora dos limites*, 1968) é outro ataque feroz ao estilo de vida americano; enquanto *Si l'été revenait* (*Se o verão voltasse*, 1969) situa-se em uma Suécia abastada e burguesa, e explora o sentimento de culpa em uma família de classe média.

Em 15 de março de 1970, Arthur Adamov morreu em consequência de uma dose excessiva de barbitúricos, provavelmente um suicídio.

A evolução de Adamov – indivíduo atormentado, profundamente neurótico, que perambulava por ruas frequentadas por prostitutas, no intuito de provocá-las, até ser por elas insultado e espancado, e que se transforma em respeitado militante da esquerda – é um dos casos mais fascinantes e bem documentados da história da literatura europeia. (Adamov acrescentou uma segunda parte a *L'Aveu* e republicou a obra com o título *Je... Ils...* em 1969; outro trabalho autobiográfico, *L'Homme et l'enfant*, surgiu em 1968.) As primeiras peças, típicas do teatro do absurdo, exorcizaram as neuroses do autor, de maneira que, aos poucos, ele desenvolveu a capacidade de lidar com o mundo real. Em *Le ping-pong* e *Paolo Paoli* Adamov encontrou a síntese ideal de seus compromissos

poético e político. Nas peças posteriores, extremamente tendenciosas, as exigências do engajamento e do sectarismo político, mais uma vez, ironicamente, afastaram-no do mundo real; nessa fase, ele se limitou a dramatizar clichês e mitos da esquerda totalitária, e o fanatismo político que o impulsionava pode ser visto como tão somente outro – e menos produtivo – aspecto de sua neurose. A diferença reside precisamente no fato de que, enquanto as peças que refletem a neurose de Adamov brotam de uma alma atormentada e, portanto, expressam contundentes visões da condição humana, o fanatismo do seu teatro político reflete apenas os truísmos banais da máquina política. Na produção dos últimos anos do autor, em que ele padecia de dores constantes e de profunda angústia psicológica, a neurose, por vezes, emergia; mas àquela altura seu poder criativo já sofrera erosão.

Adamov foi um ser humano fascinante; esbelto, moreno, com olhos grandes, penetrantes e inquisitivos em uma face melancólica, com a barba por fazer, quase sempre mal vestido, ele foi o arquétipo do parisiense boêmio e *poète maudit*. Era dotado de excepcional erudição, ávido leitor de psicologia e psicopatologia, tradutor de Carl Jung, Rainer Maria Rilke, Dostoiévski (*Crime e castigo*), August Strindberg (*O pai*), Gogol, Büchner, Gorki e Tchekhov, e foi autor de uma excelente monografia sobre Strindberg, bem como organizador de uma antologia sobre a Comuna de Paris. Amigo de Antonin Artaud, desempenhou papel importante para retirá-lo do manicômio; trata-se de um homem de imenso charme, imensa paixão e intenso comprometimento. Sua obra para o teatro apresenta altos e baixos, mas suas melhores peças, com certeza, haverão de perdurar.

^e Cenas de teatro de bonecos. (N.T.)

3. Eugène Ionesco

Teatro e antiteatro

O DESENVOLVIMENTO DE Arthur Adamov apresenta com clareza a alternativa entre o teatro como instrumento da expressão das obsessões, dos pesadelos, das ansiedades, do indivíduo, e o teatro como instrumento de ideologia política e ação social coletiva. Adamov deu sua própria e enfática resposta a essa questão. Eugène Ionesco, que partiu de premissas semelhantes e que inicialmente se desenvolveu ao longo das mesmas linhas, chegou com igual ênfase a conclusão oposta.

E Ionesco, por mais obscuras e enigmáticas que possam parecer suas peças, já mostrou que pode ser altamente lúcido e brilhantemente persuasivo na apresentação de suas ideias quando levado a se defender de ataques tais como o que foi lançado contra ele no verão de 1958 por Kenneth Tynan, crítico teatral do jornal *The Observer*. Na crítica sobre uma remontagem de *As cadeiras* e *A lição*, no Teatro Royal Court, Tynan alertava seus leitores sobre o perigo de Ionesco tornar-se o messias dos inimigos do realismo no teatro. “Eis aqui, enfim, um defensor autoproclamado do *antiteatro*: explicitamente antirrealista, implicitamente é também antirrealidade. Eis aqui um escritor pronto a declarar que as palavras não têm sentido e que toda comunicação entre os seres humanos é impossível.” Tynan admitia que Ionesco apresentava uma visão pessoal válida, mas “o perigo aparece quando essa peça começa a provocar emulação generalizada, ao ser tomada como o portal do

teatro do futuro, daquele mundo obscuro do qual as heresias humanistas da crença na lógica e a confiança no homem serão eternamente banidas”. Ionesco se afastava do realismo, com “personagens e acontecimentos que têm raízes reconhecíveis na vida” – de peças como as de Gorki, Tchekhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, Sean O’Casey, John Osborne e Sartre.¹

O ataque de Tynan abriu uma das mais interessantes discussões sobre o assunto jamais realizadas em público. Ionesco respondeu que decerto não se via como um messias,

porque não gosto de messias e sem dúvida não considero que a vocação do artista ou do dramaturgo caminhe nessa direção. Tenho a nítida impressão de que é o sr. Tynan que anda à busca de messias. Mas trazer mensagens ao mundo, querer dirigir seus destinos, salvá-lo, isso é tarefa de fundadores de religiões, de moralistas ou de políticos. ... Um dramaturgo apenas escreve peças nas quais pode oferecer um testemunho, não uma mensagem didática. ... Qualquer obra de arte que fosse ideológica, e mais nada, não teria sentido, ... seria inferior à doutrina que deveria exemplificar, que já teria sido expressada em sua linguagem adequada, ou seja, a da demonstração discursiva. Uma peça ideológica não pode passar da vulgarização de uma ideologia.²

Ionesco protestou contra a alegação de que ele era um antirrealista deliberado, ou que mantivesse que é impossível a comunicação por meio da linguagem. “O próprio ato de escrever e apresentar peças é sem dúvida incompatível com tal atitude. Digo apenas que é difícil fazermo-nos compreender; não impossível.”³ Depois de uma espetadela na direção de Sartre (como autor de melodramas políticos), Osborne, Miller, Brecht et al., por serem *auteurs du boulevard*, representantes de um conformismo de esquerda que é tão melancólico quanto o de direita”, Ionesco proclamou sua convicção de que a própria sociedade constitui uma das barreiras existentes entre os seres humanos, e que a

comunidade autêntica do homem é mais ampla que a sociedade. “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; é a condição humana que orienta a condição social, e não vice-versa.” Donde a necessidade de destruir a linguagem da sociedade, que “não passa de frases feitas, fórmulas vazias e rótulos”. É por isso que as ideologias, com sua linguagem fossilizada, têm de ser continuamente reexaminadas, e sua “linguagem, congelada, ... inexoravelmente destroçada a fim de se encontrar a seiva viva subjacente”.

Para descobrir o problema fundamental comum a toda a humanidade, tenho de indagar qual é o *meu* problema fundamental, qual o *meu* medo mais inerradicável. Poderei então, com certeza, identificar os problemas e os medos de todas as pessoas, sem exceção. Tal o verdadeiro caminho para a minha própria escuridão, para a nossa escuridão, que tentarei conduzir até a luz do dia. ... Uma obra de arte é a expressão de uma realidade incomunicável que se tenta comunicar – e que por vezes pode ser comunicada. Esse é seu paradoxo e sua verdade.⁴

O artigo de Ionesco provocou reação ampla e variada, o que indica claramente que tanto ele quanto Tynan haviam tocado num ponto crucial. Houve quem se congratulasse com Ionesco por haver escrito “uma das mais brilhantes contestações da então em voga teoria do “realismo social”, acrescentando porém: “Se ao menos o sr. Ionesco fosse capaz de integrar alguma coisa de sua clareza e de sua sabedoria em suas próprias peças, ele poderia tornar-se um grande dramaturgo!” (H.F. Garten, crítico e especialista em teatro alemão contemporâneo). Da mesma forma, houve quem concordasse com Tynan, dizendo que o repúdio da posição política constitui em si uma ideologia política (John Berger, crítico de arte

marxista). George Devine, diretor artístico do Royal Court Theatre, apoiou Ionesco, porém insistindo em que Arthur Miller, John Osborne e Brecht não se ocupavam exclusivamente de questões sociais: “A estrutura dessas peças é conscientemente social, mas seu âmago é humano”; enquanto Philip Toynbee ressaltava que considerava Ionesco frívolo e julgava Arthur Miller, de qualquer forma, dramaturgo de maior estatura.

No mesmo número de *The Observer*, o próprio Tynan aceitou o desafio de Ionesco. Sua argumentação girava em torno da convicção de Ionesco de que a expressão artística pode ser independente das ideologias e necessidades do “mundo real”, e até mesmo superior a elas. “A arte e a ideologia atuam muitas vezes uma sobre a outra, mas a verdade é que ambas emanam de uma mesma fonte. Ambas utilizam a experiência humana para explicar a humanidade a si mesma. ... São irmãs, e não mãe e filha.” Argumenta Tynan que a ênfase de Ionesco à introspecção, à exploração de suas angústias particulares, abre as portas do subjetivismo, o que tornaria impossível o julgamento por valores objetivos, e conseqüentemente a crítica, de tais peças. “Queira ou não queira o sr. Ionesco, toda peça que mereça consideração séria é uma declaração. Uma declaração dirigida, na primeira pessoa do singular, à primeira pessoa do plural, sendo que a última se reserva o direito de discordar. ... Se um homem me disser alguma coisa que eu não julgar verdadeira, estarei proibido de fazer mais do que congratular-me com ele pelo brilhantismo de sua mentira?”⁵

A polêmica continuou a reboar nas páginas do número seguinte de *The Observer* – com contribuições notáveis de Orson Welles (sobretudo a respeito do papel do crítico e de critérios críticos), Lindsay Anderson, do jovem dramaturgo Keith Johnstone e outros. A segunda resposta de Ionesco, no entanto, não foi publicada.

Desde então ela apareceu nos *Cahiers des Saisons*.⁶ Nela Ionesco enfrenta o *conflito* real por trás da polêmica: o problema de forma e conteúdo.

“O sr. Tynan me recrimina por me deixar seduzir pelos meios de expressão da ‘realidade objetiva’ (e, no entanto, o que é a realidade objetiva? Isso é outra questão) a ponto de me esquecer da realidade objetiva em favor dos meios de expressão. ... Em outras palavras, sou acusado de formalismo.” Ionesco sustenta, no entanto, que a história da arte, da literatura, é essencialmente a história dos modos de expressão. “Encarar o problema da literatura por intermédio de seus modos de expressão (que é o que deveria fazer o crítico, em minha opinião) corresponde a enfrentar sua base, a investigar a profundidade de sua essência.” E assim o próprio ataque de Ionesco contra as formas fossilizadas da linguagem constitui ele mesmo uma tentativa de revitalização de formas mortas, e lhe parece tão profundamente ligado à realidade objetiva quanto qualquer realismo social. “Renovar a linguagem é renovar o conceito, a visão, do mundo. A revolução consiste em provocar uma mudança de atitudes mentais.” Da mesma forma que toda expressão artística verdadeiramente criadora é uma tentativa de se dizer coisas novas de forma nova, ela não pode servir, por definição, para a mera reiteração de ideologias existentes. A forma e a estrutura, que devem obedecer às suas próprias leis internas de consistência e coerência, são tão importantes quanto o conteúdo conceitual. “Não creio que haja conflito entre a atividade criadora e a cognitiva, pois a estrutura da mente provavelmente reflete estruturas universais.”

Um templo, ou uma catedral, muito embora não seja de natureza representativa, revela as leis fundamentais da estrutura, e seu valor como obra de arte repousa nisso, e não em seu objetivo utilitário. A experimentação formal na arte se torna assim uma exploração da

realidade mais válida e mais útil (por ser a ampliação da compreensão do homem acerca do mundo real) que obras superficiais imediatamente compreensíveis às massas. Desde o início de nosso século tem havido uma grande onda dessas explorações criadoras que transformaram nossa compreensão do mundo, particularmente na música e na pintura. “Na literatura, e acima de tudo no teatro, esse movimento parece ter sido paralisado, talvez a partir de 1925. Eu gostaria de ser considerado um dos modestos artesãos que o retomaram. Tentei, por exemplo, exteriorizar a ansiedade ... de meus personagens por intermédio de objetos; fazer os cenários falarem; traduzir a ação em termos visuais; projetar imagens visíveis de medo, tristeza, remorso, alienação; jogar com as palavras. ... Procurei assim ampliar a linguagem do teatro. ... Tudo isso deve ser condenado?”

Argumenta Ionesco que a experimentação formal está mais estreitamente ligada à realidade que o realismo social apresentado numa exposição de pintura soviética que visitou. Os tediosos quadros figurativos de artistas soviéticos foram apreciados pelos filisteus capitalistas locais, e, o que é pior, “os pintores social-realistas eram formalistas e acadêmicos justamente porque haviam prestado atenção insuficiente aos meios formais de expressão, ficando desse modo incapacitados para alcançar qualquer profundidade”. Na pintura de um artista como André Masson, por outro lado, há verdade e vida:

Porque Masson, o artesão, deixou em paz a realidade humana, porque não tentou recapturá-la, e pensou apenas no ato de pintar; a realidade humana e seus elementos trágicos se revelaram, por isso mesmo, corretamente, livremente. Assim, o que o sr. Tynan chama de antirrealidade tornou-se real, alguma coisa incomunicável se comunicou, e ali também, por trás do aparente repúdio de toda realidade humana, concreta e moral, o coração vivo da realidade ficou sempre escondido, enquanto do outro lado, o dos

antiformalistas, não restaram mais que formas ressequidas, vazias, mortas. Os verdadeiros sentimentos não transparecem.⁷

A controvérsia Ionesco-Tynan, conduzida brilhantemente por ambos os lados, demonstra que Eugène Ionesco não é de forma alguma apenas o autor de hilariantes comédias sem sentido, como tantas vezes se diz na imprensa, mas um artista sério, dedicado à árdua exploração das realidades da situação humana, perfeitamente cômulo da tarefa a que se propôs e equipado com um formidável poderio intelectual.

Ionesco nasceu em Slatina, na Romênia, a 26 de novembro de 1912. Sua mãe, cujo nome de solteira era Thérèse Icard, era francesa, e pouco depois de seu nascimento seus pais mudaram-se para Paris. O francês foi sua primeira língua; e teve de aprender a maior parte de seu romeno depois da volta à pátria, aos treze anos. Suas primeiras impressões e lembranças são de Paris:

Quando eu era criança morava perto da praça de Vaugirard. Lembro-me – foi há tanto tempo! – da rua mal iluminada nas noites de outono ou inverno. Minha mãe me segurava pela mão; eu tinha medo, como têm medo as crianças; tínhamos saído às compras para a refeição da noite. Nas calçadas, silhuetas escuras em agitada movimentação, gente com pressa – sombras fantasmagóricas de alucinação. Quando a imagem daquela rua revive ainda uma vez em minha memória, quando penso que quase todas aquelas pessoas estão mortas agora, tudo me parece sombra e evanescência. Sou tomado pela vertigem da ansiedade.⁸

Evanescência, ansiedade – e o teatro:

Minha mãe não conseguia me arrancar do teatrinho de bonecos dos Jardins de Luxemburgo. Eu ficava ali, e podia ficar, fascinado, dias inteiros. 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.⁹

Após alguns anos de estudo na *école communale* do bairro em Paris, o menino ficou anêmico e foi despachado para o campo. Temos dele próprio uma descrição de sua chegada, aos nove anos, em companhia da irmã, um ano mais moça, à aldeia de La Chapelle-Anthenaise, onde ficaram hospedados com uma família de fazendeiros. “A luz mortiça; meu cansaço; a luminosidade estranha do campo; a visão imaginária dos longos corredores 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.”¹⁰

Ao visitar a aldeia de La Chapelle-Anthenaise às vésperas da guerra, em 1939, Ionesco rememorou fragmentos de lembranças de “brincar de teatro” ali com outras crianças, de suas experiências na escola da aldeia e com os outros hóspedes da fazenda, de pesadelos e aparições estranhas, “como figuras de Brueghel ou Bosch: narizes enormes, sorrisos horríveis, pés deformados. Mais tarde, de volta à Romênia, ainda era suficientemente infantil para ter pesadelos desse gênero. Porém agora os fantasmas de minha ansiedade já tinham aspecto diverso: eram bidimensionais, antes tristes que apavorantes, com olhos imensos. Seria de crer que se tratasse de alucinações tanto góticas quanto bizantinas”.¹¹

Lembra-se ele de que àquela época sonhava em tornar-se santo, mas que, ao ler os livros religiosos encontrados na aldeia, descobriu que era errado buscar a glória. Abandonou então a ideia da santidade. Pouco depois leu as vidas de Turenne e Condé e resolveu tornar-se um grande guerreiro. Aos treze anos, de volta a Paris, escreveu sua primeira peça, um drama patriótico.

A família voltou à Romênia; Ionesco encontrou um mundo mais rude, mais brutal: “Pouco tempo depois de chegar à minha segunda pátria vi um homem, ainda jovem, grande e forte, atacar um velho a socos e dar-lhe pontapés com suas botas. ... Não tenho qualquer imagem do mundo a não ser as da evanescência e da brutalidade, da vaidade e da raiva, do nada ou de um ódio horrendo e inútil. Tudo o que tenho vivido desde então apenas confirmou o que vi e compreendi em minha infância: fúria vã e sórdida, gritos repentinamente abafados pelo silêncio, sombras engolfadas eternamente pela noite.”¹²

Na Romênia, Ionesco terminou seus estudos preparatórios e tornou-se estudante de francês na Universidade de Bucareste. Escreveu seus primeiros poemas, elegias influenciadas por Maurice Maeterlinck e Francis Jammes. Aventurou-se também pelo campo da crítica literária, publicando um trucidante ataque a três dos principais escritores romenos mais em moda – os poetas Tudor Arghezi e Ion Barbu e o romancista Camil Petrescu –, acusando-os de provincianismo estreito e de falta de originalidade. Alguns dias depois publicou um segundo panfleto, elogiando exageradamente os mesmos autores como figuras exponenciais e universalmente válidas da literatura nacional romena. Finalmente divulgou os dois ensaios lado a lado, sob o título de *Não!*, com o objetivo de provar a possibilidade de se manter posições opostas sobre um mesmo assunto e a identidade dos contrastes.

Terminados seus estudos, Ionesco tornou-se professor de francês num liceu de Bucareste. Em 1936, casou-se com Rodica Burileano, uma mulher pequena de feições exóticas não raras no Leste Europeu, cuja beleza oriental deu origem ao boato inteiramente infundado de que a mulher de Ionesco era chinesa. Em 1938 ele obteve uma bolsa do governo para ir à França a fim de realizar a

pesquisa para uma tese sobre “os temas do pecado e da morte na poesia francesa desde Baudelaire”. Realmente voltou à França, mas consta que jamais escreveu uma só palavra dessa obra monumental.

Na primavera de 1939, revisitou La Chapelle-Anthenaise, em busca de sua infância, anotando no diário suas lembranças. “Escrevo, escrevo, escrevo. Tenho escrito a vida inteira; nunca pude fazer mais nada.¹³ ... A quem poderá tudo isso interessar? Serão minha tristeza e meu desespero comunicáveis? Não poderão significar nada para ninguém. Ninguém me conhece. Não sou ninguém. Se eu fosse escritor, uma figura pública, talvez tudo adquirisse certo interesse. E no entanto sou como todos os outros. Qualquer um poderá identificar-se em mim.”¹⁴

Ao estourar a guerra, Ionesco estava em Marselha. Mais tarde voltou a Paris e trabalhou no departamento de produção de uma editora. Sua filha, Marie-France, nasceu em 1944. Quando acabou a guerra, Ionesco tinha quase 33 anos. Nada indicava que em pouco tempo ficaria famoso como autor dramático. Na realidade, o teatro o desgostava intensamente: “Lia ficção, ensaios, ia ao cinema com prazer. Ocasionalmente ouvia música, visitava galerias de arte, mas quase nunca ia ao teatro.”¹⁵

Por que não gostava do teatro? Já gostara na infância, mas desde então tivera por ele aversão, desde que, “tendo adquirido um senso crítico, fiquei cômico dos cordéis, dos grosseiros cordéis do teatro”. As interpretações do elenco o deixavam constrangido, sentia-se envergonhado pelos atores. “Ir ao teatro para mim era ir ver gente, e aparentemente gente séria, fazendo um papelão.” E no entanto Ionesco gostava de ficção, e acreditava mesmo que a verdade da ficção é superior à da realidade. Nem lhe causava espécie a interpretação no cinema. Mas, no teatro,

era a presença no palco de gente de carne e osso que me deixava embaraçado. Sua presença material destruía a ficção. Eu enfrentava, por assim dizer, dois planos de realidade: a realidade concreta, material, pobre, vazia e limitada 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 estabelecer uma relação mútua; eram dois mundos antagônicos, incapazes de se misturar ou se unir.¹⁶

Apesar de não gostar de teatro, Ionesco escreveu uma peça, quase que contra a própria vontade. Foi assim: em 1948 ele resolveu que precisava aprender inglês, e adquiriu um livro de inglês. Pesquisa erudita, publicada nas augustas páginas dos *Cahiers du Collège de Pataphysique*, determinou, por meio de detalhada análise textual, que o livro didático em questão era *L'Anglais sans peine* do método Assimil.¹⁷ O próprio Ionesco já descreveu o que aconteceu:

Comecei a trabalhar. Copiava conscienciosamente frases inteiras do meu manual com o objetivo de decorá-las. Ao relê-las atentamente, o que aprendi não foi inglês, mas algumas verdades surpreendentes: que, por exemplo, há sete dias na semana, coisa que eu já sabia; que o chão é embaixo, o teto no alto, coisas que eu também já sabia, porém às quais eu nunca havia dedicado séria consideração, ou talvez das quais eu me havia esquecido, e que me pareciam, de repente, tão estarrecedoras quanto indiscutivelmente verdadeiras.¹⁸

Quando as lições se tornaram mais complexas, dois personagens apareceram, o sr. e a sra. Smith:

Para grande surpresa minha, a sra. Smith informou ao marido que eles tinham vários filhos, que moravam nas redondezas de Londres, que o sobrenome deles era Smith, que o sr. Smith era empregado num escritório e que tinham uma empregada, Mary, que, como eles mesmos, era inglesa. ... E eu gostaria de salientar a natureza irretorquível, perfeitamente axiomática, das declarações da sra. Smith, bem como a maneira integralmente cartesiana do autor de meu

primeiro livro de inglês; pois o que havia de notável nele era a rotina eminentemente metódica de sua busca da verdade. Na quinta lição chegam os Martin, amigos dos Smith; os quatro começam a conversar e, partindo de axiomas básicos, elaboram verdades mais complexas: “O campo hoje está mais quieto que a cidade grande.”¹⁹

Ali estava, portanto, uma situação cômica, e já em forma de diálogo: dois casais a se informarem mutuamente de coisas que há muito deviam ser óbvias para todos. Mas então “aconteceu um fenômeno estranho. Não sei como, o texto começou a mudar imperceptivelmente diante de meus olhos, independente de mim. As afirmações muito simples, luminosamente claras, que eu havia copiado com diligência em meu... caderno, sozinhas, fermentaram após certo tempo, perdendo sua identidade primitiva, expandindo-se e transbordando”. As frases feitas e os truísmos de meu método de conversação, que outrora faziam sentido, muito embora agora se tivessem tornado ociosos e fossilizados, transformaram-se em pseudofrases feitas e pseudotruísmos; estes se desintegraram em loucas caricaturas e paródias, e por fim a própria linguagem se esfacelou em fragmentos desconexos de palavras.

Enquanto escrevia a peça (pois a coisa se tinha transformado numa espécie de peça ou antipeça, isto é, na paródia de uma peça, na comédia de uma comédia) eu sentia-me doente, tonto, nauseado. Tinha de interromper o trabalho de quando em quando e, imaginando o tempo todo que diabo me impelia a continuar, deitava-me no sofá temendo ver meu trabalho desaparecer no nada, e eu com ele.²⁰

E foi assim que nasceu a primeira peça de Ionesco. A princípio pensou em chamá-la *L'Anglais sans peine*, depois *L'Heure anglaise*, mas terminou por chamá-la *A cantora careca*.

Ionesco leu a peça para um grupo de amigos, que a acharam engraçada, muito embora *ele* julgasse que havia escrito uma coisa

muito séria, “a tragédia da linguagem”. Uma das pessoas presentes, Monique Saint-Côme, que traduzira romances romenos e que no momento, no fim de 1949, trabalhava com um grupo de atores de vanguarda dirigidos por Nicolas Bataille, pediu a Ionesco que lhe emprestasse o manuscrito.

Nicolas Bataille, que tinha então 23 anos, gostou da peça e pediu para conhecer o autor. Ionesco foi vê-lo no pequeno Théâtre de Poche. Bataille assim descreveu o encontro:

A tradição requer que eu diga qual foi a primeira impressão que tive dele. Bem, nos mesmos termos, direi que me pareceu assemelhar-se ao sr. Pickwick. Disse-lhe que gostaríamos de montar sua peça. Respondeu: *Pas possible!* Ele já a havia submetido, sem maior sucesso, a – entre outros – Jean-Louis Barrault e... à Comédie Française!²¹

A princípio o diretor tentou encená-la em estilo desarvoradamente parodístico, mas não funcionou. E afinal todos chegaram à conclusão de que, para ter seu efeito total, o texto deveria ser interpretado na maior seriedade, como se fosse Ibsen ou Sardou. Na verdade, ao pedir a Jacques Noël que desenhasse o cenário, Bataille não lhe deu a peça para ler. Disse-lhe apenas que desenhasse a sala de *Hedda Gabler*. Outro modelo seguido pela produção foi a concepção do caráter inglês transmitida na obra de Jules Verne, em que ingleses são dotados de decoro e sangue-frio peculiares, magistralmente captados, nas ilustrações originais, pelas figuras duras e embigodadas das Éditions Hetzel.

O título da peça foi encontrado durante os ensaios. Na anedota longa e gratuita contada pelo bombeiro, e intitulada “O resfriado”, há referência a uma *institutrice blonde*, uma professora loura. Durante um ensaio corrido, Henri-Jacques Huet, que fazia o papel, errou e disse *cantatrice chauve*. Ionesco, que estava presente, percebeu

imediatamente que isso daria um título muito melhor que *L'Heure anglaise* ou mesmo que *Big Ben follies* (que chegara a admitir, em certo momento). E assim a peça virou *A cantora careca*. Uma breve referência à *cantatrice chauve* foi introduzida no final da cena X, quando o bombeiro, a ponto de sair, cria constrangimento geral ao indagar a respeito da soprano careca, e, depois de penoso silêncio, é informado de que ela ainda usa o mesmo penteado.

Outra alteração importante que ocorreu nos ensaios foi a do fim da peça. A princípio, Ionesco pretendia que, depois da briga final entre os dois casais, o palco deveria ser deixado vazio por alguns momentos, quando então alguns figurantes sentados na plateia deveriam começar as vaias e os protestos; isso levaria à entrada do administrador do teatro, seguido da polícia. A polícia “metralharia” a plateia, enquanto o administrador do teatro e o sargento de polícia se congratulariam mutuamente, apertando-se as mãos. Tudo isso, porém, necessitaria de um acréscimo considerável no número de atores, o que aumentava os custos de produção. Como alternativa, Ionesco determinou que a empregada, no auge da briga, anunciasse “O Autor!”, quando então entraria o autor, os atores se afastariam respeitosamente e o aplaudiriam, enquanto ele iria até a ribalta em passos saltitantes, levantaria repentinamente os punhos e gritaria para o público: “Bando de vigaristas! Não perdem por esperar.” Mas diz Ionesco que esse final foi considerado “muito polêmico”, 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.

A cantora careca, anunciada como “antipeça”, estreou no Théâtre des Noctambules no dia 11 de maio de 1950. Foi recebida com frieza. Só Jacques Lemarchand, àquele tempo crítico do *Combat*, e o dramaturgo Armand Salacrou fizeram críticas favoráveis. Quase

não havia dinheiro para publicidade, e os próprios atores se transformavam em “homens-sanduíche”, andando pelas ruas por mais ou menos uma hora antes do espetáculo. O teatro, porém, continuava quase vazio. Mais de uma vez, quando havia menos de três pessoas, o dinheiro era devolvido e os atores iam embora. Ao fim de seis semanas, desistiram.

Para Ionesco esse primeiro encontro com o teatro vivo tornou-se um marco decisivo; ele não só ficava espantado que o público risse diante daquele que considerava um espetáculo trágico da vida humana reduzida a um automatismo sem paixão por intermédio das convenções burguesas e da fossilização da linguagem, ficava também profundamente comovido ao ver tomarem vida as criaturas de sua imaginação:

Não se pode resistir ao desejo de fazer aparecer, no palco, personagens que são ao mesmo tempo reais e imaginários. Não se pode resistir a fazê-los falar, fazê-los viver em frente de nossos olhos. Encarnar fantasmas, dar-lhes vida, essa é uma aventura prodigiosa, insubstituível, a ponto de sentir-me eu mesmo transtornado, nos ensaios de minha primeira peça, ao ver moverem-se no palco personagens que haviam saído de mim. Fiquei assustado. Com que direito podia eu fazer isso? Seria permitido? ... Era quase diabólico.²²

Repentinamente Ionesco compreendeu que era seu destino escrever para o teatro. Ele, que ficara constrangido ao ver atores tentando identificar-se com os personagens que interpretavam, a ponto de considerar tais tentativas indecentes (como fizera Brecht antes dele), mas que julgava igualmente repulsiva a interpretação brechtiana, a qual “fazia do ator um peão de xadrez”, desumanizando-o, agora compreendia o que o perturbava:

Se o teatro me havia constrangido porque ampliava e portanto embrutecia as nuances, era apenas porque não ampliava suficientemente. O que parecia primário não era suficientemente primário; o que parecia ser falho em sutileza

era de fato por demais sutil. Pois se a essência do teatro reside na ampliação dos efeitos, era necessário ampliá-los ainda mais, sublinhá-los, dar-lhes a maior ênfase possível. Levar o teatro adiante daquela zona intermediária que não é nem teatro nem literatura é repô-lo em sua estrutura adequada, seus limites naturais. Não era preciso disfarçar os cordéis que movem os títeres, mas torná-los mais visíveis, propositadamente aparentes, 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.²³

Para atingir esse ponto, argumentou Ionesco, o teatro deve trabalhar com táticas de choque; a própria realidade, a consciência do espectador, seu equipamento normal de pensamento – a linguagem – devem ser derrubados, deslocados, virados pelo avesso, para que de repente ele se veja frente a frente com uma nova percepção da realidade. E assim Ionesco, crítico incansável de Brecht, estava de fato postulando um efeito de alienação ainda muito mais radical, muito mais fundamental. O que o deixava pouco à vontade no sistema brechtiano de interpretação era justamente “parecer uma mistura inaceitável de verdade e mentira”; era, em verdade, o fato de ele não levar a alienação, o abandono da simulação da verdade, longe o bastante.

A cantora careca tornou-se tão conhecida por espetáculos e publicações que se torna desnecessário descrevê-la em detalhes. Alguns detalhes e passagens já se tornaram proverbiais; o relógio que, por mero espírito de contradição, sempre indica o oposto da hora certa; ou a cena clássica de reconhecimento entre o casal, que, após uma grande realização de dedução lógica e para sua grande surpresa, chega à conclusão de que, como parece morar na mesma rua, na mesma casa, no mesmo andar, no mesmo quarto, na mesma cama, devem necessariamente ser marido e mulher.

(Consta que essa cena nasceu porque certo dia Ionesco e sua mulher tomaram o mesmo metrô, entrando por portas diferentes, e então fizeram uma elaboradíssima pantomima de reconhecimento mútuo.)²⁴

Não há mais qualquer dúvida a respeito do sentido da peça. O próprio Ionesco, que disse que nunca tem ideias antes de escrever suas peças, mas que tem muitas ideias sobre o que elas significam depois de terminá-las,²⁵ já a explicou de forma mais que convincente. Trata-se de um retrato tragicômico da vida numa época em que

não podemos mais deixar de indagar o que estamos fazendo nesta Terra e de que maneira, sem ter nenhum sentido profundo de nosso destino, e podendo suportar o peso esmagador do mundo material. ... Quando não houver mais estímulo para a maldade, e todos forem bons, o que faremos com nossa bondade, com nossa não maldade, nossa não avareza, nossa neutralidade última? As pessoas de *A cantora careca* não têm fome nem desejos conscientes; estão mortalmente entediadas. Têm uma noção muito vaga disso, daí a explosão final, que é totalmente inútil, já que tanto os personagens quanto as situações são estáticos e intercambiáveis, e já que tudo acaba onde começou.²⁶

A peça é um ataque contra o que Ionesco chamou de “pequena burguesia universal, ... a personificação da ideia preconcebida e dos 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. “Os Smith e os Martin 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.”²⁷

Vivemos num mundo que perdeu suas dimensões metafísicas, e portanto todo o mistério. Mas para restaurar esse sentido de mistério temos de aprender a ver a coisa mais corriqueira na plenitude de seu horror: “Sentir o absurdo do prosaico e da linguagem – sua falsidade – já é ir além dele. Para ir além dele temos, antes de mais nada, de mergulhar nele. O cômico é o desusado em seu estado puro; para mim nada é tão surpreendente quanto o banal; eis aqui o surrealismo, ao alcance de nossas mãos, na nossa conversa cotidiana.”²⁸

REDESCOBERTA SUA PAIXÃO de infância pelo teatro, Ionesco chegou mesmo a arriscar-se como ator, aceitando o convite do diretor de *A cantora careca*, Nicolas Bataille, e do famoso especialista e diretor de teatro Akakia Viala, para fazer o papel de Stepan Trofimovich numa adaptação de *Os possessos*, de Dostoiévski, feita pelos dois diretores. Ionesco, que sempre considerara os esforços do ator 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”.²⁹

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 ‘possesso’ ou então ‘despejado’, de perder-me, de renunciar à minha personalidade, da qual não gosto tanto assim, mas com a qual, ao fim desse tempo todo, já me acostumei”.³⁰ 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. “Aprendi que cada um de nós é todos os outros, que minha solidão não fora real e que o ator, melhor que qualquer outra pessoa, pode compreender os homens por compreender a si mesmo. Aprendendo a interpretar aprendi também, de certa maneira, a admitir que os outros são nós mesmos, que nós mesmos somos os outros, e que toda solidão se identifica.”³¹

A carreira de *Os possessos*, no Théâtre des Noctambules, que deu a Ionesco sua primeira percepção da arte de interpretar, terminou no dia 18 de fevereiro de 1951. Dois dias depois sua segunda peça, escrita em junho de 1950, estreou no minúsculo Théâtre de Poche. Era *A lição*. Como ressaltou Jacques Lemarchand, foi um momento desconcertante para aqueles que, depois de *A cantora careca* – obra na qual não entrava qualquer cantora nem qualquer careca –, esperavam que em *A lição* não houvesse qualquer lição. Para sua grande surpresa a peça inteira era constituída pela reprodução, em uma hora, de uma aula, sem dúvida não muito usual, mas sem dúvida uma aula: um professor idoso dá uma aula particular a uma aluna entusiástica, porém obtusa, sobre geografia, soma, multiplicação, linguística e outros assuntos – em poucas palavras, como disse Lemarchand, quase “uma cópia fiel de uma aula dada pelo marechal Foch na *école de guerre*”.³²

A lição, como *A cantora careca*, trata de linguagem, e não o faz apenas na longa dissertação sobre o grupo de línguas neoespanholas, que inclui grande número de línguas reais e imaginárias, todas aparentemente iguais, mas que se distinguem

por diferenças sutis, imperceptíveis ao ouvido, porém muito reais na verdade. Assim, a palavra *grand-mère* em francês é pronunciada *grand-mère* em espanhol, em sardanapali e também em romeno, e no entanto há um mundo de sutis diferenças entre todas essas línguas. Quer dizer: se um homem diz “avó” e outro homem diz “avó”, parece que estão dizendo a mesma coisa, mas na realidade estão falando a respeito de pessoas completamente diferentes! Portanto, esclarece o erudito mestre, se um italiano diz “meu país” ele quer dizer a Itália, mas se um oriental diz “meu país” ele quer dizer o Oriente, a mesma palavra significando coisas completamente diversas. Essa é uma demonstração da impossibilidade básica da comunicação – as palavras não podem transmitir sentido porque não levam em consideração as associações pessoais que adquirem para cada indivíduo. E é esse um dos motivos pelos quais o professor parece não poder chegar até a aluna. Suas mentes trabalham em caminhos diversos e nunca se encontram. A aluna consegue somar, mas não aprende as possibilidades da subtração, ao mesmo tempo que consegue multiplicar números astronômicos em fração de segundo, explicando ao professor que não fez mais que aprender de cor todas as multiplicações possíveis. Por outro lado, diz ela que só sabe contar até dezesseis.

Mas existe algo mais sobre linguagem em *A lição* que a pura demonstração das dificuldades da comunicação. A linguagem é mostrada também como um *instrumento de poder*. À medida que a peça se desenvolve, a aluna, que era viva e interessada, vai aos poucos perdendo a vitalidade, enquanto o professor, que a princípio era tímido e nervoso, vai gradualmente adquirindo segurança e domínio. E fica bem claro que o professor deriva seu crescente poder de seu papel como atribuidor – aliás, como determinador

arbitrário – de significados. Porque as palavras devem ter o significado que *ele* determina, a aluna chega a ser inteiramente dominada por ele, domínio expressado, em termos teatrais concretos, em seu estupro e assassinato. A empregada, que no final domina o professor como malévola figura materna, é imune a um ataque com a mesma faca que mata a moça – simplesmente porque não é aluna. E é a empregada quem no final resume a situação: “A aritmética leva à filologia e a filologia leva ao crime.”

O mal-estar da aluna se prenuncia ao ser acometida, repentinamente, de violentíssima dor de dente, “o grande, o final, sintoma”, como diz a empregada. Sob certos aspectos, a dor de dente indica a perda da capacidade de falar da aluna, sua perda do dom da linguagem, mas indica também a vitória da realidade física sobre a realidade mental. Pouco a pouco todas as partes de seu corpo começam a doer, até que, num ato de completa sujeição física, ela permite que o professor a apunhale com uma faca, na aceitação da última proposição deste: “A faca mata.”

A conotação sexual desse clímax da peça é claramente indicada. A aluna cai numa cadeira “em posição impudica, ... suas pernas abertas e penduradas para os lados da cadeira. O professor fica de pé em frente a ela, de costas para a plateia”. Assassino e vítima gritam “Aaah!” ao mesmo tempo. Na produção de Marcel Cuvelier a repetição rítmica da palavra-chave “faca” por assassino e vítima sem dúvida alguma era também orgiástica.

Argumentou Pierre-Aimé Touchard que *A lição* exprime, de forma caricata, o espírito de dominação sempre presente nas relações professor-aluno, acrescentando que o professor mata a aluna porque a dor de dente permite a ela escapar de ouvir a aula. Isso, segundo a engenhosa interpretação de Touchard, por sua vez, é um símbolo de todas as formas de ditadura. Quando os ditadores sentem que seu

domínio sobre um povo está enfraquecendo, querem aniquilar os rebeldes, destruindo com isso seu próprio poder.³³ A interpretação é um tanto racionalista, embora justificada pelo fato de a empregada entregar ao professor, no fim da peça, uma braçadeira com a cruz suástica. As implicações políticas da dominação estão sem dúvida presentes em *A lição*, mas não passam de um dos aspectos, e não o mais importante, da proposição principal, que gira em torno da natureza sexual de todo poder e da relação entre linguagem e poder como base de toda ligação humana. O professor domina a aluna, mas é por sua vez dominado pela empregada, que o trata como mãe carinhosa que estraga o filho porque sempre acaba por fechar os olhos a suas travessuras mais gritantes, muito embora ostensivamente as condene. A essência da peça é que a aluna *sempre* tem dor de dente e que o professor *sempre* a estupra e mata. O assassinato a que assistimos é o *quadragésimo* do dia, e a peça termina com a chegada da 41ª vítima.

É a autoridade, portanto, que é denunciada em sua natureza sexual e sádica. O que Ionesco pretende dizer é que mesmo por trás de um exercício aparentemente tão inocente da autoridade quanto a relação professor-aluno estão presentes toda a violência e a dominação, toda a agressividade e a ânsia de posse, a crueldade e a lubricidade que compõem qualquer manifestação de poder. A técnica do teatro não literário, que permite ao autor e ao diretor tratar o texto de uma peça como sacrificável, permite também a Ionesco expor claramente seu conteúdo oculto. Enquanto a linguagem permanece no plano de pergunta e resposta, de informação pedida e concedida, a *ação* pode tornar-se mais e mais violenta, sensual, brutal. Tudo o que resta do complexo corpo de conhecimento, informação (em sua forma caricaturada) e aparato conceitual é o fato básico de o professor querer dominar e possuir o

aluno. Ionesco classificou *A lição* como *drame comique*. A peça é sem dúvida muito engraçada, mas é, ao mesmo tempo, um drama cru e pessimista.

Jacques, ou A submissão, que Ionesco concluiu após *A lição*, no verão de 1950, tem um tema bastante semelhante: a redução, pela sociedade, do indivíduo ao conformismo e ao convencionalismo, por intermédio da exploração do instinto sexual. A princípio Jacques recusa-se a repetir as palavras que confirmariam sua aceitação dos padrões de sua família, cujos membros são todos também chamados Jacques, o que revela a renúncia de todos à sua individualidade, da mesma forma que a família de Bobby Watson simbolizava o conformismo pequeno-burguês de *A cantora careca*. Jacques resiste algum tempo à pressão da família; recusa-se a aceitar a necessidade de pronunciar as palavras fatais e chega mesmo a gritar: “Ó, palavras, que crimes são cometidos em seu nome!”; porém quando sua irmã Jacqueline faz-lhe ver que ele é *chronométrable*, isto é (provavelmente), sujeito à ação do tempo, sujeito às leis do relógio, ele desmorona e finalmente pronuncia o credo familiar: “*J’adore les pommes de terre au lard*”. (A frase é traduzida como “Adoro batatas com casca”, na edição britânica, “Eu adoro batatas coradas”, na edição americana; mas provavelmente só quer dizer “Eu adoro batatas fritas no bacon”, ou “batatas com bacon”, como aparece depois, na peça *O futuro está nos ovos*, em que alguns pedaços de bacon assumem importância, o que levou o tradutor inglês Derek Prouse a adotar a última solução.)

Segundo a tradição francesa, a aceitação do credo burguês pelo filho da casa, ex-boêmio revoltado, é o sinal de que chegou o momento da acomodação e do casamento. Jacques, portanto, é devidamente aproximado da filha dos Robert, Roberte, uma jovem com dois narizes. Outra vez Jacques se revolta; dois narizes não

bastam para ele, precisa de ao menos três em sua futura esposa, apesar da despesa maior com lenços que o fato poderá acarretar. Muito embora a Roberte dos dois narizes fosse filha única, os Robert encontram uma solução: fazem aparecer uma segunda filha, Roberte II, com três narizes. Mas nem esta, a princípio, satisfaz o individualismo de Jacques; não é feia o bastante. Não pode amá-la: “Fiz o que pude! Sou como sou...” E no entanto, deixado a sós com Roberte, sucumbe. Roberte conquista-o com um discurso a respeito de um sonho no qual pequenas cobaias nascem saindo de dentro da mãe no fundo de uma banheira; de repente ele lhe revela seu desejo oculto de ser diferente. A conversa muda para imagens de fogo (um pouco o afogueado poema da empregada em *A cantora careca*) e depois volta à descrição que Roberte faz de si mesma em termos de umidade. Jacques grita “*Cha-a-armant!*”, o que conduz à famosa passagem na qual os dois amantes conversam em longa sucessão de termos contendo a sílaba *chat*, com suas óbvias implicações eróticas em francês, que vão de *cha-peau* a *cha-touille* e *cha-pitre*, até o ponto em que Roberte proclama que daí em diante todos os conceitos serão chamados *chat*, sem distinção. Jacques e Roberte se abraçam, a família entra e executa uma dança obscena à sua volta. Jacques e Roberte agacham-se no chão, a luz diminui e o palco é inundado de ruídos de animais. Insiste a rubrica: “Tudo isso deve produzir no público uma sensação de constrangimento, mal-estar e vergonha.”

Na realidade, portanto, Jacques se submete duas vezes: ao conformismo burguês de sua família e depois, e de maneira final, à irresistível atração do impulso sexual. É sua segunda submissão que é decisiva. É a escravização do homem ao instinto sexual que o obriga a amoldar-se ao conformismo burguês.

Essa ideia é sublinhada numa peça subsequente que retoma a história: *O futuro está nos ovos, ou É preciso de tudo para fazer um mundo* (1951), que começa com nova orgia de *chat* e termina com Roberte chocando cestas incontáveis de ovos destinados a serem os imperadores, policiais, marxistas, bêbados etc. do futuro, que serão todos transformados em carne de salsicha, bucha para canhão e omeletes. “Viva a produção! Viva a raça branca!” é o grito desesperado que conclui a peça.

O horror da proliferação – a invasão do palco por uma quantidade sempre crescente de pessoas e coisas – que aparece em *O futuro está nos ovos* é uma das imagens mais características que encontramos nas peças de Ionesco. Ela expressa o horror do indivíduo ao ter de enfrentar a avassaladora tarefa de lidar com o mundo, sua solidão em face das proporções e duração monstruosas que ela assume. O tema aparece também em *As cadeiras*, escrita aproximadamente ao mesmo tempo que a segunda parte de *Jacques* (abril-junho de 1951) e muitas vezes considerada a maior realização de Ionesco.

Numa torre circular situada numa ilha (muito semelhante à de Beckett em *Fim de partida*) mora um casal de velhos, o marido com 95 anos e a mulher com 94; o marido é porteiro-zelador, muito embora seja difícil conceber como poderia ele ter tal emprego em local tão deserto. O casal está esperando a visita de um grupo de pessoas importantes que foi convidado para ouvir a mensagem que, no fim da vida, o velho deseja legar à posteridade – o fruto de sua experiência. Os convidados chegam; não são vistos nem ouvidos, mas os dois velhos vão enchendo o palco com um número sempre maior de cadeiras, para acomodá-los, enquanto falam torrencialmente nos termos de uma conversa polida. A multidão se torna cada vez mais compacta, os dois velhos têm cada vez maior

dificuldade para se movimentar em meio a ela, e finalmente chega o próprio imperador; está tudo pronto para surgir o orador. Este entra e é um personagem real. Tranquilo por saber que sua mensagem será transmitida, o velho se suicida pulando ao mar, seguido pela velha. O orador encara a multidão de cadeiras e tenta falar, mas é surdo e mudo, e só consegue emitir sons borbulhantes e inarticulados. Afinal, ele resolve escrever alguma coisa num quadro-negro, mas não passa de uma confusão de letras sem sentido.

A força e a pungência da situação são tão grandes quanto sua eficácia teatral. A simulação de uma multidão de personagens invisíveis é um *tour de force* para os atores, mas, se realizada, inevitavelmente resulta em impressionante espetáculo visual. Uma peça como *As cadeiras* é uma imagem poética ao vivo, complexa, ambígua, multidimensional. A beleza e a profundidade da imagem, como símbolo e como mito, transcendem qualquer busca de interpretações. Claro que ela contém o tema da incomunicabilidade da experiência de uma vida; claro que dramatiza a futilidade e o fracasso da existência humana, tornada suportável somente pelo autoengano e pela admiração de uma mulher transbordante de afeto e privada de senso crítico; claro que satiriza a vacuidade da conversa polida, a troca mecânica de gratuidades inócuas que bem poderiam ser ditas aos ventos. E há também forte elemento da tragédia individual do autor na peça: as filas de cadeiras sugerem um teatro; o orador profissional que deve declamar a mensagem, usando trajes românticos do século XIX, é o intérprete que interpõe sua personalidade entre o dramaturgo e o público. Mas a mensagem é sem sentido, e o público consiste em cadeiras vazias, o que sem dúvida forma uma potentíssima imagem do absurdo da situação do próprio artista, isto é, do autor.

Todos esses temas entrelaçam-se em *As cadeiras*, mas o próprio Ionesco definiu sua preocupação essencial: “O tema da peça”, escreveu ele ao diretor da primeira produção, Sylvain Dhomme,

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*... os elementos invisíveis devem tornar-se cada vez mais claramente presentes, mais e mais reais (para emprestar irreal idade ao real é necessário emprestar realidade ao irreal), até o ponto, inadmissível, inaceitável à mente que raciocina, em que os elementos irrealis falam e se movem... E o nada pode ser ouvido, tornar-se concreto.³⁴

As cadeiras foi a terceira peça de Ionesco a ser encenada, e não sem grandes dificuldades. Foram necessários a Sylvain Dhomme e aos dois intérpretes dos velhos, Tsilla Chelton e Paul Chevalier, três meses para encontrar o estilo de interpretação adequado à peça, uma mistura de extrema naturalidade de detalhe com uma insólita concepção geral. Nenhum dos empresários regulares de Paris quis assumir o risco da montagem de *As cadeiras*, e por fim os próprios atores alugaram uma sala abandonada, o Théâtre Lancry, onde estrearam a 22 de abril de 1952. Financeiramente foi um desastre. Com frequência as cadeiras vazias do palco enfrentavam outras igualmente vazias na sala, e houve noites em que não se vendiam mais de cinco ou seis entradas. A maioria dos críticos condenou a peça, mas por outro lado ela encontrou alguns entusiastas importantes. Uma defesa foi publicada na revista *Arts*, assinada por Jules Supervielle, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Clara Malraux, Raymond Queneau e outros. No final do último espetáculo, o poeta e dramaturgo Audiberti gritava “Bravo!”, a plenos pulmões, numa sala quase vazia.

Quatro anos mais tarde, quando Jacques Mauclair remontou *As cadeiras*, com a mesma atriz, Tsilla Chelton, no papel da velha, o clima e a opinião pública haviam mudado, e o espetáculo no Studio des Champs-Élysées foi um grande sucesso. Os principais críticos conservadores, como J.-J. Gautier, do *Figaro*, ainda se mantinham contra Ionesco, mas o próprio Jean Anouilh saiu em sua defesa, chamando a peça de obra-prima, e acrescentando: “Acho que é melhor que Strindberg, pois seu humor ‘negro’, como em Molière, tem forma por vezes terrivelmente engraçada, porque horrorizante e risível, pungente e sempre verdadeiro, e porque – a não ser por uns pedacinhos de vanguarda meio passada no fim, e dos quais não gosto – é uma obra clássica.”³⁵

Ionesco classificou *As cadeiras* como “farsa trágica”, e *Jacques, ou A submissão* como “comédia naturalista”. Sua peça seguinte, *Vítimas do dever*, era um “pseudodrama”, e, muito embora tenha tido menos sucesso que as obras anteriores, é uma de suas asserções mais significativas.

Vítimas do dever é uma peça de artesão dramático, um debate pró e contra a peça de tese: “Todas as peças jamais escritas, desde a Grécia Antiga até hoje, não foram mais do que dramas policiais. O drama sempre foi realista e sempre houve um detetive em cena. Toda peça é uma investigação bem-sucedida, na qual há um enigma que é solucionado na última cena.”³⁶ Mesmo a tragédia clássica francesa, diz Choubert, o herói de *Vítimas do dever*, em última análise, pode ser reduzida a uma história de detetive refinada.

Choubert é um pequeno-burguês que passa uma noite tranquila em casa ao lado da esposa que cerze meias. Sua atitude em relação ao teatro é imediatamente posta à prova. Chega um detetive, que estava em busca dos vizinhos, mas estes saíram. Ele deseja saber se o antigo inquilino do apartamento de Choubert

escrevia seu nome, “Mallot”, com “t”, ou “Mallod”, com “d”. Os Choubert convidam-no a entrar, pois parece muito simpático; e antes que perceba o que está acontecendo, Choubert é vítima de métodos de investigação da maior violência. Choubert jamais conheceu Mallot, ou Mallod, mas é obrigado a descer às profundezas do próprio subconsciente, porque a resposta simplesmente *deve* estar lá. O detetive é assim transformado em psicanalista, e a identificação entre a peça policial e o drama psicológico fica demonstrada.

À medida que Choubert vai penetrando mais e mais no poço sem fundo de seu subconsciente, também sua mulher vai sofrendo uma série de transformações: primeiro numa sedutora, depois numa velha e finalmente na amante do detetive. Choubert vai tão fundo que atravessa as barreiras do som e da visão e acaba por desaparecer completamente. Quando volta à superfície é uma criança, e Madeleine, sua esposa, é agora sua mãe. O detetive transformou-se em seu pai. Novamente muda a situação: Choubert domina o palco, representa o drama da sua busca, enquanto Madeleine e o detetive passam a ser o público. Mas a única coisa que ele vê é um buraco imenso. Começaram então as tentativas de trazê-lo para a superfície (ele foi fundo demais na busca), e ele começa a subir rapidamente, mais alto que o monte Branco, e fica ameaçado de pairar para sempre no espaço. Outros personagens entram em cena: uma senhora que fica sentada em silêncio num canto do palco, mas a quem ocasionalmente os outros se dirigem com um “Não é, senhora?” muito polido, e um homem barbado, Nicolas d’Eu (que não deve ser confundido com Nicolas Deux – isto é, Segundo –, o finado imperador da Rússia), que traz a conversa de volta para o tema do teatro, enquanto Choubert continua sua acidentada busca de Mallot.

Nicolas é a favor de um teatro novo, contemporâneo, “de acordo com a tendência geral das outras manifestações do espírito moderno. ... Livre do princípio de identidade e unidade do personagem. ... De enredo e motivação, então, nem se fala... Nada mais de drama, nada mais de tragédia: o trágico está virando cômico, o cômico é trágico, e a vida está ficando mais alegre”.³⁷ Esses pontos de vista, claro, são reconhecidamente os do próprio Ionesco, apenas um pouco parodiados, e Nicolas confessa que não tem vontade de escrever. Afinal: “Já temos Ionesco, o que é bastante.”³⁸

Nesse meio-tempo, o detetive está obrigando Choubert a comer quantidades imensas de pão para tapar o imenso buraco de sua memória. Nicolas d’Eu repentinamente vira-se contra o detetive, que treme de medo e implora que lhe poupe a vida, mas é impietosamente esfaqueado por Nicolas. O detetive morre gritando: “Viva a raça branca!” Madeleine, que vinha trazendo xícaras de café sem parar durante tudo isso, de modo que o palco inteiro está coberto de xícaras, lembra que ainda não encontraram Mallot. Nicolas assume o papel do detetive e começa a obrigar o desesperado Choubert a comer mais pão; tal como o detetive, ele está apenas cumprindo o seu dever – ele é tão vítima do dever quanto Choubert ou Madeleine. São todos vítimas do dever. De que dever? É provável que seja o de encontrar uma solução para o enigma proposto no início da peça. Sendo eles personagens da peça, é preciso que encontrem a solução a qualquer preço; é *preciso* saber se Mallot escrevia seu nome com “t” ou com “d”, pois estamos no reino do “pseudodrama”.

Vítimas do dever é uma das peças favoritas de Ionesco, pois trata de um de seus temas mais caros: o problema das tarefas e limitações essenciais do teatro. O policial-psicanalista representa a

proposição de que os mistérios da existência podem ser resolvidos. “Quanto a mim”, diz ele, “permaneço aristotelicamente lógico, verdadeiro para comigo mesmo, fiel ao meu dever e cheio de respeito pelos meus superiores. ... Não creio no absurdo; tudo se liga, tudo pode ser – a seu tempo – compreendido ... graças às conquistas do pensamento humano e da ciência.”³⁹ Mas Choubert, por mais fundo que penetre em seu subconsciente, não consegue encontrar ali nenhuma solução, só vê um monstruoso buraco vazio. Longe de ter a solução oculta para o enigma da existência, o subconsciente se abre para um buraco sem fundo, para o vácuo absoluto.

Como ressaltou Serge Doubrovsky, há aqui uma confrontação entre a psicanálise freudiana e a ontologia e a psicologia do existencialismo de Sartre. Intencionalmente ou não – e a mais provável é a segunda hipótese –, Ionesco aqui ilustra a proposição de Sartre de que o homem é um “buraco na existência”, que ele é o “ser por intermédio do qual o nada entra no mundo”,⁴⁰ e que “a consciência é um ser que, em sua existência, é consciente do nada de sua existência”.⁴¹ O homem, durante o processo de escolha, já é sempre aquilo em que deverá tornar-se, uma potencialidade permanente, mais que um ser real. Não há pão que o detetive, e mais tarde Nicolas d’Eu, possa empurrar para dentro de Choubert que, como sustenta Doubrovsky, possa tapar o buraco escancarado do seu subconsciente, ou que “dê ao pensamento uma existência substancial”.⁴²

Se, porém, ainda segundo Doubrovsky, “a consciência é o nada, então a personalidade, o caráter, desaparece para sempre”.⁴³ Se o homem pode perder a si mesmo a cada instante da vida, o conceito de caráter como a essência última, irreduzível – a ideia platônica –, de cada indivíduo desaparece. Como diz Nicolas d’Eu em *Vítimas*

do dever: “Não somos nós mesmos. A personalidade não existe. Dentro de nós só há forças que ou são contraditórias ou não contraditórias. ... Os personagens perdem sua forma na ausência de forma do vir a ser. Cada personagem não é tanto ele mesmo quanto outro.” A brilhante sequência da descida de Choubert às profundezas e a subsequente subida às alturas constituem demonstração dessa assertiva. À medida que ele alcança os vários níveis de profundidade ou altura, Choubert se transforma numa variedade estonteante de personalidades sem qualquer coerência. E ao mesmo tempo a personalidade de sua mulher também sofre uma série de alterações, seja porque *ele* vê uma Madeleine diferente a cada nível de *sua* personalidade, seja porque *ela* vai se transformando em outras personalidades em função das mudanças que se operam nele, como, por exemplo, transformando-se em mãe porque ele se transforma em criança etc.

O ensaio de Doubrovsky baseia-se no pressuposto de que Ionesco ilustra essa psicologia sartriana e parodia a psicanálise freudiana. Mas é possível também que Ionesco esteja parodiando tanto Sartre quanto Freud. Pois, afinal, quando Nicolas d’Eu, enunciador da fluidez do caráter, mata o detetive freudiano, ele próprio retoma a busca de Mallot e continua a empurrar pão pela boca de Choubert adentro. Em outras palavras, as duas atitudes são intercambiáveis, e Choubert, o homem modesto, sofre tanto a tirania de uma quanto a de outra. É sempre perigoso levar Ionesco a sério, mas por outro lado muito de sua obra parece seguir os princípios de um drama antipsicológico, que renuncia às soluções preestabelecidas para os problemas que apresenta, e que abandona o sacrossanto conceito do caráter como essência da personalidade, ou seja, o ponto de vista enunciado por Nicolas d’Eu. Mas sendo Ionesco o autor de *Não!*, aquele antigo ensaio sobre a

identificação dos opostos, não lhe pode ser muito difícil proclamar uma crença e parodiá-la ao mesmo tempo.

Vítimas do dever, no entanto, não é apenas uma peça sobre as teorias de teatro de Ionesco (aliás, a primeira de uma série de experiências no estilo de *O improviso de Versalhes*, de Molière); nem tampouco uma indagação psicológica e filosófica, ou a paródia de tal indagação. Ela é, acima de tudo, um pesadelo perturbador, uma expressão profundamente sentida e atormentada da experiência do autor do absurdo e da crueldade da existência. Ionesco, como Kafka ou Beckett, preocupa-se fundamentalmente com uma tentativa de transmitir seu próprio sentido da existência, de dizer ao mundo o que é que se sente, o que significa, para ele, dizer “Eu sou” ou “Estou vivo”. Esse é o “ponto de partida” de toda a sua obra:

Dois estados fundamentais de consciência constituem a raiz de todas as minhas peças. ... Esses dois sentimentos básicos são o da evanescência, por um lado, e o do peso, por outro; da transparência irreal do mundo e de sua opacidade. ... A sensação de evanescência resulta numa sensação de angústia, uma espécie de tonteira. Mas tudo isso pode também transformar-se em euforia; a angústia repentinamente transforma-se em liberdade. ... Tal estado de consciência é sem dúvida muito raro. ... A maioria das vezes sinto-me dominado pelo sentimento oposto: a leveza transforma-se em peso, a transparência em grossura; o mundo fica muito pesado; o Universo me tritura. Uma cortina, uma parede insuperável, interpõe-se entre mim e o mundo. A matéria enche tudo, ocupa todo o espaço, aniquila toda liberdade sob seu peso. ... A linguagem desmorona.⁴⁴

A proliferação da matéria – cadeiras, ovos, mobília (no caso de *O novo inquilino*), ou, neste caso, as xícaras de café de Madeleine – é uma das manifestações do estado pesado, plúmbeo e desesperançado da consciência. A proliferação da matéria expressa

“a concretização da solidão, a vitória das forças antiespirituais”.⁴⁵ E o humor é a única libertação dessa angústia.

Vítimas do dever pertence nitidamente a um período de depressão no desenvolvimento de Ionesco. A peça foi montada em fevereiro de 1953 por Jacques Mauclair, o jovem diretor que mais tarde trouxe a Ionesco seu primeiro grande sucesso com a remontagem de *As cadeiras*. As sete peças curtas que Jacques Poliéri apresentou em setembro do mesmo ano no pequeníssimo Théâtre de la Huchette, por outro lado, são de modo geral leves, humorísticas e eufóricas. Só três delas (*Le salon de l’automobile*, *La jeune fille à marier* e *Le maître*) foram publicadas. As outras quatro (*Le connaissez-vous?*, *Le rhume onirique*, *La nièce-épouse* e *Les grandes chaleurs* – uma adaptação romena de Caragiale) parecem estar perdidas, tendo desaparecido os manuscritos.

São pecinhas leves, quase que esquetes de cabaré, mas mesmo assim muito características e reveladoras das técnicas cômicas de Ionesco. *Le salon d’automobile* (*O salão do automóvel*)⁴⁶ é baseada numa confusão entre automóveis e seres humanos. O comprador vai embora, dirigindo um veículo recém-adquirido, que é uma mulher, com a qual ele decide se casar. O salão de exposição é saturado com os ruídos animais dos veículos. Em *La jeune fille à marier* (*Uma moça para casar*) o elemento cômico é principalmente a surpresa: uma senhora fala de sua filha jovem e inocente, que acaba de completar seus estudos; cria-se uma expectativa de inocência adolescente. Finalmente aparece a filha: “É um homem, de mais ou menos trinta anos, robusto e viril, com bastos bigodes negros, de terno cinza.”⁴⁷ O mesmo princípio cômico é usado em *Le maître* (*O mestre*). Um locutor radiofônico e dois jovens casais expressam crescente expectativa de ver em pessoa um *grande homem* (na tradução inglesa era chamado “o líder”, mas não fica

muito claro se a personalidade em questão não poderia ser igualmente uma figura literária, o que é mais frequentemente chamado *maître* na França). Em tons de crescente adoração, suas ações fora de cena são descritas com êxtase: ele beija criancinhas, toma sopa, assina autógrafos, alguém passa suas calças a ferro etc. Quando finalmente ele aparece, é um corpo sem cabeça.⁴⁸

Na fase inicial da carreira, Ionesco gosta de se expressar em peças curtas, ou pelo menos em peças de um ato que possam ser encenadas sem interrupção. A divisão em três atos lhe parece “um tanto artificial. A peça acaba, depois recomeça, depois torna a acabar, e torna a recomeçar. ... Não creio que se possa introduzir muita coisa numa peça. Numa peça em três atos há necessariamente muita coisa supérflua. O teatro precisa de uma ideia muito simples: uma só obsessão, um desenvolvimento simples, muito claro, autoevidente”.⁴⁹ Sua primeira tentativa de escrever uma peça em três atos, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (*Amadeu, ou Como se livrar da coisa*), uma comédia, pode corroborar suas hesitações a respeito da forma mais longa, mas contém algumas de suas mais provocantes imagens. A peça nasceu dos momentos mais escuros e depressivos do autor e apresenta provavelmente seu mais potente símbolo da proliferação da matéria, e a conseqüente sufocação do espírito.

O herói, Amédée Buccinioni, é um escritor, tal como Ionesco. Em verdade, ele está escrevendo uma peça sobre um casal de velhos semelhantes ao de *As cadeiras*. Mas em quinze anos de trabalho só conseguiu escrever duas linhas de diálogo:

A VELHA: Você acha que serve?

O VELHO: Sozinho não serve.⁵⁰

Amédée e sua mulher, Madeleine (novamente Madeleine, a esposa de *Vítimas do dever*), vivem isolados do mundo. Faz quinze anos que não saem de seu apartamento, içando suas compras por um cesto pendente da janela. No entanto, Madeleine ainda mantém certo contato com o mundo, em função de seu emprego: ela trabalha numa mesa de ligações na sala, operando como uma espécie de central telefônica a certas horas do dia. Madeleine completa ligações até mesmo para o escritório do presidente da República, presta informações sobre novos regulamentos de trânsito, e assim por diante. O casal se dá muito mal e briga constantemente. Madeleine é uma criatura áspera, implicante. Mas a principal sombra pairando sobre seu casamento é um cadáver que está na sala ao lado, o corpo de um jovem que veio fazer uma visita há quinze anos, e sobre quem se diz, porém sem comprovação, que Amédée matou num acesso de ciúmes. Pode ser que o corpo não seja absolutamente o do amante da mulher; a certa altura Amédée sugere que ele tinha saído no momento em que o “crime” foi cometido. E também pode ser que o cadáver seja o de um bebê que um vizinho certa vez deixou aos seus cuidados e nunca mais voltou para buscar. Mas por que razão haveria o bebê de morrer?

Pode ser que o corpo na sala ao lado esteja morto, mas está em grande atividade. Sua barba e seu cabelo crescem, seus olhos brilham com estranha luz verde, e o próprio cadáver torna-se cada vez maior. O cadáver sofre da “doença incurável dos mortos”: *progressão geométrica*. Durante o desenrolar da peça o crescimento se acelera; a porta que dá para a sala ao lado arrebenta e um pé gigantesco se intromete no palco. À medida que o corpo cresce, cogumelos proliferam no apartamento, imagens da podridão e da corrupção.

Quem, ou o que, é o cadáver que cresce tão inexoravelmente? Uma cena em flashback fornece algumas pistas para a solução do enigma. Amédée e Madeleine aparecem como recém-casados. Amédée é carinhoso, insistente, romântico; Madeleine é petulante, emburrada, recebe mal as demonstrações de amor, esvazia as pretensões românticas. A imagística do diálogo é nitidamente sexual; a situação é a de um amante apaixonado e a de uma jovem que encara todas as suas tentativas de aproximação como atos de violação e estupro: “Sua voz é tão aguda! Você me ensurdece! Me machuca! Não rasgue minha escuridão! Sá-di-co! Sá-di-co!”⁵¹ Quando o jovem Amédée ouve os ruídos da primavera e vozes infantis, o fantasma de Madeleine só ouve “imprecações e sapos”. O clímax da cena chega quando Amédée implora por amor: “O que está longe pode ficar perto. O que secou pode verdejar de novo. O que está separado pode ser reunido. O que *não* é mais *será* de novo”, mas enquanto Amédée sonha com a felicidade numa casa de vidro que eles terão, Madeleine insiste em que sua casa é de ferro⁵² – em outras palavras, a imagem de leveza, felicidade e euforia é contrabalançada pela de peso, depressão, opacidade.

A cena em flashback deixa bastante claro que o cadáver da sala ao lado é o do amor morto do casal, vítima de sua incompatibilidade sexual. É um cadáver feito de nojo, culpa e lamentação, que envenena a atmosfera como os cogumelos do apodrecimento e da decomposição – e cresce, dia após dia, hora após hora. Amédée declara bem claramente que o que é podre em seu lar é a ausência de amor: “Você sabe, Madeleine, que se nos amássemos, se nos amássemos realmente, nada disso teria importância?” Mas Madeleine tornou-se dura, antissentimental e objetiva: “O amor não ajuda ninguém a se livrar de seus problemas!”⁵³

Amédée tem de livrar-se do cadáver, que ameaça extravasar do apartamento. Com esforço sobre-humano tenta empurrar o cadáver interminável pela janela. Diz Ionesco na rubrica que o corpo que é puxado para a janela deve dar a impressão de “estar arrastando consigo toda a casa e arrancando as entranhas dos dois protagonistas”.⁵⁴

O terceiro ato nos mostra Amédée arrastando o cadáver pelas ruas na direção do Sena. Ele encontra várias pessoas, em particular um soldado americano à porta de um bar ou bordel. Amédée explica ao estrangeiro, com quem não consegue comunicar-se, que está escrevendo uma peça na qual toma o partido dos vivos contra os mortos, uma peça contra o niilismo e a favor de um novo humanismo. Ele, Amédée, é a favor do engajamento e acredita no progresso. A cena fica cada vez mais cheia de gente – moças, soldados, policiais – e Amédée continua a garantir a todos que ele é a favor do realismo social, contra a desintegração e o niilismo. A essa altura o cadáver transformou-se numa espécie de balão, e Amédée já está pairando no ar. Madeleine quer que ele volte, diz que os cogumelos estão em flor, mas Amédée desaparece flutuando pelos ares.

Em *Amédée* vemos as duas tonalidades básicas da experiência do mundo de Ionesco lado a lado: o peso e a proliferação da matéria nos dois primeiros atos, a leveza e a evanescência no terceiro. Quando Amédée consegue livrar-se do cadáver de seu amor morto, aquela presença sufocante transforma-se em leveza que o carrega para os ares. A peça, classificada simplesmente como “comédia em três atos”, é uma comédia de libertação, o sonho de um novo começo que anulará o passado.

Como em *Vítimas do dever*, a polêmica em torno do realismo social atravessa a peça como tema secundário. Em certo ponto

Madeleine diz a Amédée que a presença do cadáver na sala ao lado falsifica sua percepção da realidade, faz com que ele veja o mundo através de um prisma mórbido, daí seu fracasso na tentativa de escrever uma peça social. Mas o terceiro ato mostra que os fatos da vida pessoal do escritor são mais imediatos que suas intenções sociais. Por mais que proclame sua crença no progresso e no engajamento, o cadáver de seu amor morto e suas lembranças pessoais o puxam para o alto e afastam seus pés do chão.

Amédée contém algumas das mais brilhantes imagens de Ionesco. Como símbolo teatral de tremenda força e impacto imediato, o cadáver que cresce tem a garantia de sua parcela de imortalidade. A sensação claustrofóbica do mundo isolado do casal, sublinhado por ecos de vozes de vizinhos vindo de fora de cena, e ainda mais pelo carteiro que vem entregar uma carta (o que os mergulha num paroxismo de medo e faz com que se recusem a recebê-la), é magistralmente concretizada. O ponto fraco da obra está no terceiro ato, que pretende ser como uma daquelas buscas frenéticas e finais das velhas comédias de cinema mudo, com soldados e policiais a perseguirem-se mutuamente pelo palco, mas sem conseguir uma total realização da ideia em termos de teatro. Além do que é muito difícil realizar no palco a transição da claustrofobia para o ar livre e a claridade.

No conto “Oriflamme”,⁵⁵ que constitui um rascunho preliminar da peça, os acontecimentos do último ato mal cobrem uma página, em comparação com quase doze dedicadas à ação dos dois primeiros. O último parágrafo do conto indica ainda mais claramente que a versão dramática a euforia da ascensão final:

Eu ainda ouvia os americanos, que pensavam que eu estava realizando alguma proeza esportiva, a me saudarem com “Alô, *boy!*”. Deixei cair minhas roupas, meus cigarros; os policiais repartiram-nos entre si. E então só restou a

Via Láctea, uma auriflama (isto é, semelhante à bandeira sagrada da França, recoberta de estrelas de ouro, desfraldada ao vento) que atravessai a toda a velocidade, a toda a velocidade.⁵⁶

Amédée (a peça) é datada de Cerisy-la-Salle, agosto de 1953. Teve sua estreia em 14 de abril de 1954 no Théâtre de Babylone, com direção de Jean-Marie Serreau. Poucas semanas depois de terminar *Amédée*, Ionesco escreveu outra peça, que acabou em apenas três dias (14-16 de setembro de 1953) e que apresenta com vigor renovado o tema da proliferação da matéria. Trata-se de *O novo inquilino*, em um ato. A ação nos mostra um quarto vazio sendo ocupado com a mobília do novo inquilino, um suave senhor de meia-idade que a princípio parece despreocupado dos bens terrenos e coloca vagarosamente em seus lugares as primeiras poucas peças, mas que no fim está literalmente enterrado numa torrente sem fim de mobília que a princípio é trazida por dois carregadores, mas que mais tarde entra sozinha. Somos informados de que o tráfego está paralisado, que todas as ruas de Paris estão bloqueadas por quantidades imensas de mobília, e que o próprio leito do Sena está completamente cheio dela.

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

que significa ele? Será o quarto vazio a se “encher de mobília, primeiro aos poucos, depois com velocidade cada vez maior, uma imagem da vida do homem, que é vazia a princípio, mas gradativamente se entulha de experiências novas ou repetidas? Ou será a peça apenas uma transposição cênica da claustrofobia – a sensação de cerceamento pela matéria opressiva e pesada – dos períodos depressivos, plúmbeos, que afligem Ionesco?

O *novo inquilino* teve sua primeira montagem feita por uma companhia de língua sueca, na Finlândia, em 1955. Foi apresentada no Arts Theatre de Londres em novembro de 1956 e só chegou a Paris em setembro de 1957. Mas apesar dos retrocessos, dos desastres financeiros das primeiras produções de suas obras, a carreira de Ionesco estava progredindo. Em fins de 1954 o primeiro volume de seu *Théâtre* foi publicado pela Gallimard, a mais importante editora da França, em cujas decisões pesa muito o poeta e romancista Raymond Queneau, que ficara profundamente impressionado com os primeiros trabalhos de Ionesco, e cujas próprias experiências de linguagem influenciaram nitidamente o dramaturgo. Das seis peças incluídas no primeiro volume apenas uma ainda não havia sido encenada na data da publicação: *Jacques, ou A submissão*. Essa omissão foi corrigida em outubro do ano seguinte, 1955, quando Robert Postec apresentou *Jacques*, e outra peça de Ionesco, *Le tableau (O quadro)*, no Théâtre de la Huchette.

Ao contrário de *Jacques*, que fez sucesso, *Le tableau* não agradou, e Ionesco omitiu-a do segundo volume de suas peças. Mas ela foi publicada nos *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*, o memorável grupo de seguidores de Jarry e seu dr. Faustroll, entre os quais Ionesco tem o grau de Sátrapa Transcendente (em pé de igualdade com René Clair, Raymond

Queneau, Jacques Prévert e muitos outros patafísicos famosos). A peça foi transmitida, em tradução de Donald Watson, pelo *Third Programme*, da BBC de Londres, a 11 e 15 de março de 1957, e agora incluída no volume IV da coletânea *Théâtre* de Ionesco.

Le tableau é uma peça curiosa. Começa com um cavalheiro velho e gordo querendo comprar o quadro de um pintor. Eles discutem sobre o preço, pois o pintor insiste em que o cavalheiro veja o quadro antes de resolver o preço, mas o comprador insiste em resolver primeiro esse pequeno detalhe. O pintor começa pedindo 500 mil francos, mas é impiedosamente forçado a reduzir o preço até estar disposto a resolver o assunto por 400. Só então é que o vivíssimo negociante dá uma olhadela no quadro, que representa uma rainha, e imediatamente começa a criticá-lo de tal modo que o pintor acaba por implorar que ele fique com o quadro sem pagar nada. Em verdade, o pintor concorda em pagar ao cavalheiro gordo uma soma considerável para que guarde seu quadro.

Nesse ínterim, entra a irmã velha e feia do senhor gordo e é grosseiramente tratada pelo irmão. Mas, no momento em que o pintor sai, a situação muda completamente. Alice, a irmã, revela-se uma tirana, e o irmão gordo fica reduzido ao papel de um colegial acovardado. Quando só, o senhor gordo, faminto de beleza e afeição, se excita até o frenesi por causa do quadro. Como diz Ionesco numa nota de rodapé:⁵⁷ “O ator que fizer o papel deve tornar-se tão erótico quanto a censura permitir e a plateia tolerar.” Quando a irmã volta, ele já reassumiu sua antiga personalidade dominadora, ameaça-a com um revólver e finalmente mata-a. Mas, em lugar de morrer, ela se transforma, ficando tão bela quanto o quadro. Uma vizinha feia pede que seja transformada da mesma maneira, também leva um tiro e também vira uma linda princesa. O pintor volta, admira a capacidade de seu cliente de criar beleza pela

violência, também leva um tiro e é transformado no Príncipe Encantado. Tiros disparados para o ar transformam a sala num palácio de conto de fadas. O cavalheiro gordo, o único a continuar tão gordo e tão feio quanto antes, convida o público a atirar nele.

Ionesco classifica *Le tableau* como *guignolade* – uma peça de bonecos; e atribui seu fracasso em 1955 a uma interpretação realista dada à parte inicial, na qual é discutido o preço, como se fosse uma crítica da exploração do artista pelo capitalismo. “Na verdade, essa peça de *guignol* tem de ser interpretada de forma a mais infantil, exagerada e idiota possível. ... As mudanças na situação têm de acontecer brusca, violenta e grosseiramente, sem qualquer preparação. ... É só por extrema simplificação... que o sentido dessa farsa poderá ser evidenciado, e ela só se tornará aceitável exatamente por sua inaceitabilidade e idiotice.”⁵⁸ O tema da peça, segundo a mesma nota, é “a metamorfose tratada ... parodisticamente, para disfarçar, por encabulamento, a seriedade de sua significação”.⁵⁹

Seria imprudente atribuir muito conteúdo a esse espetáculo intencionalmente “idiota”. Mas o que parece seu objetivo é, por um lado, o círculo vicioso entre o grosseiro comercialismo do homem de negócios filisteu, com sua mistura de mesquinhez e sentimentalismo; e, por outro, a suposta transcendência desse mundo horrendo por sua antítese, um mundo de “beleza” redimida pela “arte”. Mas os mesquinhos são presas de sua própria mesquinhez: ao matarem a feiura que existe neles, e ao substituírem-na por aquilo que consideram seu contrário absoluto, não fazem mais que entrar num mundo barato e sentimentalóide, um mundo de opereta, com princesas e príncipes encantados das mais primárias fantasias eróticas. Se no final da peça o senhor gordo pede à plateia que atire nele, isso não passa de uma variante

do antigo final abandonado de *A cantora careca*, no qual uma plateia de filisteus era metralhada do palco. E a própria peça demonstra a inutilidade desse tipo de ação: os tiros, a violência, não podem provocar nenhuma transformação real; a esperança de se mudar o mundo ou a sensibilidade das pessoas pela violência é totalmente vã e absurda, pois as alterações resultantes são tão idiotas quanto a situação original.

A peça é, ao mesmo tempo, uma experimentação das possibilidades do teatro. Disse Ionesco certa vez:

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 a não ser os da maquinaria do palco. Dizem que minhas peças são números de variedades ou de circo. Tanto melhor! Vamos incluir o circo no teatro! 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. ... Resolvi não respeitar quaisquer leis que não as da minha imaginação, e já que a imaginação só obedece às suas próprias leis, fica ainda mais provado que não há arbitrariedade.⁶⁰

Essas duas interpretações de *Le tableau*, uma em termos de crítica à sensibilidade dos filisteus, a outra nos de experimentação de um teatro puro com cenas circenses de transformações sucessivas, não são de forma alguma contraditórias. Todo o teatro de Ionesco tem duas linhas paralelas: a da completa liberdade no exercício de sua imaginação e um forte elemento polêmico. Sua primeira peça, *A cantora careca*, era uma antipeça e, como tal, uma crítica do teatro existente, bem como de uma sociedade morta. Esse mesmo violento espírito de luta manifesta-se em toda a obra de Ionesco, e é inteiramente errôneo, portanto, considerá-lo apenas um palhaço, um autor de brincadeiras. Suas peças são um complexo

misto de poesia, fantasia, pesadelo... e crítica cultural e social. Apesar de Ionesco detestar e rejeitar todo teatro abertamente didático (“Não ensino, deponho; não explico, tento explicar-me”),⁶¹ ele está convencido de que qualquer obra autenticamente nova e experimental contém, de forma inevitável, elementos polêmicos. “O homem de vanguarda está em oposição ao sistema vigente. ... A criação artística é por sua própria novidade agressiva, espontaneamente agressiva; é dirigida contra o público, contra a grande maioria do público; causa indignação por seu inusitado, que é em si uma forma de indignação.”⁶²

A peça mais abertamente polêmica de Ionesco, seu ataque mais direto a seus críticos, é *O improviso da alma, ou O camaleão do pastor*, datada de Paris, 1955, e apresentada pela primeira vez no Studio des Champs-Élysées em fevereiro de 1956. Em virtude do próprio título, Ionesco proclama sua convicção de que a vanguarda é apenas renovadora da tradição, pois é clara a referência a *O improviso de Versalhes*, de Molière, e *L'Impromptu de Paris*, de Jean Giraudoux. Como Molière, Ionesco coloca-se no palco, a escrever uma peça, isto é, dormindo com uma caneta esferográfica na mão. É então visitado por três sábios doutores vestidos nos trajes dos pomposos médicos de *O doente imaginário*, de Molière, todos três chamados Bartolomeu: Bartolomeu I, Bartolomeu II e Bartolomeu III. Ao primeiro dos três, Ionesco explica que está escrevendo uma peça chamada *O camaleão do pastor*, baseada num incidente real: “Uma vez, num grande país, no meio da rua, no verão, vi um jovem pastor, mais ou menos às três horas da tarde, abraçado a um camaleão. ... Era uma cena de tal modo tocante, que resolvi transformá-la numa farsa trágica.”⁶³ Mas claro que isso é apenas o pretexto, o ponto de partida, da peça que está escrevendo. Na verdade, explica Ionesco, será uma peça sobre suas ideias a

respeito de dramaturgia: “Se quiser pode dizer que sou o pastor e que o teatro é o camaleão. Pois abracei a carreira teatral, e o teatro, claro, muda, pois o teatro é a vida.”⁶⁴

Persuadido a ler o que já está escrito, Ionesco começa a ler exatamente aquilo que o público viu representado, um efeito de espelho engenhoso e muito característico, e que logo depois é reduplicado pela chegada do segundo Bartolomeu, que repete as falas do primeiro; quando chega o terceiro, ele repete as falas do segundo, e Ionesco, quando ele lhe pede que leia a peça, recomeça com a fala inicial. Há nova batida na porta e parece que um círculo vicioso foi estabelecido e continuará para sempre. Mas dessa vez a pessoa que bate não é admitida, e o debate pode ser iniciado. Os três doutores propugnam uma mixórdia de teoria dramática meio existencialista, meio brechtiana, com alusões a Adamov (que descobriu os princípios aristotélicos antes de Aristóteles), Sartre e, naturalmente, a *bête noire* favorita de Ionesco, Brecht.

Ionesco é salvo da completa idiotização a que o levariam os médicos pela chegada de sua faxineira (que passou o tempo todo batendo na porta); ela representa o bom senso e a desmistificação. Ionesco recobra sua posição e se lança a uma profissão de sua fé como dramaturgo. Denuncia os três críticos por haverem proclamado truísmos disfarçados por extravagante jargão, quando

o crítico deve descrever e não prescrever... deve julgar uma obra somente em seus próprios termos, segundo as leis que regem a expressão artística, segundo a mitologia própria de cada obra, penetrando o seu universo. A química não deve ser musicada, nem a biologia julgada por critérios de arquitetura ou pintura. ... De minha parte, acredito sinceramente na pobreza dos pobres, deploro-a, sei que é real e que pode servir de material para o teatro; também acredito nas graves responsabilidades e ansiedades que podem torturar os ricos. Mas não é nem da desgraça dos pobres nem da infelicidade dos ricos que tiro substância para a minha obra dramática. Para

mim, o teatro é a projeção, para o palco, do mundo interior – é nos meus sonhos, na minha angústia, em meus desejos sombrios, minhas contradições interiores que me reservo o direito de encontrar a matéria de minhas peças. Como não estou só no mundo – e como cada um de nós, nas profundezas de seu ser, é ao mesmo tempo todo o resto do mundo –, meus sonhos e desejos, minha angústia e minhas obsessões não pertencem só a mim; são parte da herança de meus ancestrais, um repositório antiquíssimo que toda a humanidade pode reclamar para si.⁶⁵

A essa altura, a maneira de Ionesco se torna cada vez mais pontificante. Começa a citar nomes de autoridades alemãs e americanas, e finalmente lhe perguntam se ele está realmente se levando a sério. Humilhado, ele reconhece que caiu em sua própria armadilha e corre perigo de tornar-se didático. E desculpa-se dizendo que, no seu caso, isso é a exceção, e não a regra, uma alfinetada na peça de Brecht *A exceção e a regra*.

O improviso da alma nos traz de volta à polêmica sobre o teatro didático, político, da qual o debate com Kenneth Tynan mais tarde tornou-se um episódio brilhante, mas não vital. O principal ataque contra Ionesco havia sido desferido por alguns dos críticos que a princípio o haviam saudado como mestre da nova vanguarda, nas páginas de publicações como *Les Temps Modernes*, de Sartre, ou o influente *Théâtre Populaire*. Não foi por mero acaso que um número deste último, datado de 1º de março de 1956, que continha um ataque violento a *O improviso da alma* e à reprise de *As cadeiras*, que eram apresentadas juntas no Studio des Champs-Élysées, divulgava igualmente um ensaio de Adamov sobre “Teatro, dinheiro e política”, no qual ele confessava publicamente seu erro em omitir a temática social de suas peças montadas até então; e pedia a volta de um teatro histórico e sociológico. Não é de espantar que a crítica de *As cadeiras*, por Maurice Regnaut, apesar de elogiar sobremaneira a direção e a interpretação, culminasse com a

pergunta: “Por que razão, apesar de tudo isso, nos sentimos ‘roubados’? Porque fomos levados a nos interessar por coisas que basicamente não nos dizem respeito. Essa peça só tem realidade objetiva na medida em que é verdadeiro o postulado da confissão lírica. Mais que o próprio Ionesco, precisamos acreditar que ‘cada um é todo o mundo’, mas a velha mistificação não oculta por muito tempo a vacuidade desse teatro. Transformar o teatro em música é o último sonho artístico do pequeno-burguês tal como Gorki o definiu: o homem que prefere a si mesmo.”⁶⁶

Assim começou a batalha entre o teatro histórico, sociológico, épico, e o teatro lírico, poético, do mundo interior, o teatro do sonho, do estado de espírito, da existência. Voltaremos a examinar esses dois pontos de vista básicos do teatro contemporâneo em capítulo subsequente. Aqui basta notar que a separação final entre a concepção de Ionesco e a de Brecht (e seu seguidor recém-convertido Adamov) coincidiu com a entrada de Ionesco no mundo da aceitação e do sucesso – sinal inequívoco, aos olhos de seus oponentes, de que a burguesia afinal reconhecia o homem que melhor expressava seu ponto de vista decadente.

Não só na França, como também em outros países, espetáculos de Ionesco tornaram-se mais e mais frequentes. Ainda houve escândalos, como o de Bruxelas, onde o público, num espetáculo de *A lição*, pediu o dinheiro de volta e o ator principal teve de fugir pela porta dos fundos. Mas houve também sucessos surpreendentes em países como a Iugoslávia e a Polônia, onde *As cadeiras* foi apresentada com os dois velhos em macacões de operário. Seis anos depois da desastrosa estreia de *A cantora careca*, Ionesco estava consagrado.

Tornar-se um autor “aceito” trouxe a Ionesco algumas aventuras que bem poderiam ter saído de uma de suas peças. Em maio de

1957, alguns jornais ingleses noticiaram que “o duque e a duquesa de Windsor e dez outros convidados estiveram presentes a um espetáculo extraordinário realizado recentemente na residência parisiense do milionário argentino sr. Anchorena”,⁶⁷ e que a peça apresentada era de autoria de Ionesco, com música especialmente composta por Pierre Boulez. Alguns dias mais tarde, os jornais londrinos especulavam sobre a possibilidade de a peça, *Impromptu pour la duchesse de Windsor* (*Improviso para a duquesa de Windsor*), vir a ser representada na Inglaterra, porém, acrescia o *Daily Mail*, “vai causar grandes dores de cabeça ao lorde camerlengo”.^f O *Evening News* da mesma data, 31 de maio de 1957, chegava mesmo a falar em recusa da duquesa em autorizar a apresentação da pecinha em Londres. E, no entanto, ainda segundo o *Daily Mail*, tanto o duque quanto a duquesa “pareciam ter se divertido”.

Na realidade, o segundo *Impromptu* de Ionesco é uma peça extraordinariamente leve, uma brincadeira espirituosa e sem qualquer maldade, para ser apresentada numa festa: é uma cena curta na qual a dona da casa debate com um autor e uma atriz o que poderia apresentar para distrair o duque e a duquesa de Windsor.

Isso leva a um debate sobre a obra do próprio Ionesco e seu tema favorito, a identidade da comédia e da tragédia. Quando a dona da casa pede a Ionesco que não apresente “uma peça triste, um desses dramas modernos de Beckett ou Sófocles, que podem fazer as pessoas chorarem”, ele responde: “Às vezes, minha senhora, as comédias fazem as pessoas chorarem ainda mais que os dramas... as comédias que escrevo. Quando quero escrever uma tragédia, provooco o riso, quando escrevo uma comédia, provooco o choro.”⁶⁸ Há também na cena uma versão tipo nonsense

da história da Inglaterra vista por um francês, e uma sequência igualmente típica sobre confusões semânticas a respeito de bebidas alcoólicas: quando a dona da casa oferece um copo de uísque ao autor, ele diz que é gim, enquanto a atriz declara que é Bénédictine. Quando o autor, por cortesia, concorda em aceitá-lo como uísque, os outros, também por cortesia, começam a aceitar a interpretação de outros, o que aumenta a confusão. O debate sobre o que divertiria os convidados reais termina num beco sem saída, e a peça termina com a dona da casa pedindo desculpas. Como disse (segundo o *Evening Standard*) a sra. Marcel Achard, mulher do dramaturgo, depois do espetáculo: “Só Ionesco seria capaz de dominar assunto tão delicado.” Salvador Dalí, outro dos convivas privilegiados, disse apenas: “Foi muito comovente.”

A composição de uma brincadeira tão leve quanto essa não afastou Ionesco por muito tempo de seus objetivos mais ambiciosos e artisticamente mais compensadores. Em novembro de 1955, a *Nouvelle Revue Française* publicou um conto seu que se transformaria mais tarde numa de suas peças mais importantes. (Ao todo cinco das peças de Ionesco são elaborações de rascunhos escritos em forma de contos: “Une victime du devoir”, publicado na revista *Medium*, mais tarde tornou-se *Vítimas do dever*; “Oriflamme”, na *Nouvelle Revue Française* de fevereiro de 1954, transformou-se em *Amédée*; “O rinoceronte”, na *Les Lettres Nouvelles* de setembro de 1957; “La photo du colonel”, em *La Nouvelle Revue Française* de novembro de 1955; e “Le piéton de l’air”, em *La Nouvelle Revue Française* de fevereiro de 1961.) Esse conto era “La photo du colonel”,⁶⁹ que veio a ser a base da peça que Ionesco terminou durante uma estada em Londres, em agosto de 1957, *Assassino sem recompensa*; em inglês a peça recebeu o título de *The Killer*, que não faz jus às implicações do francês, significando *Tueur sans*

gages, ou seja, alguém que pratica um assassinato gratuito, sem objetivo.

Assassino sem recompensa, a segunda obra em três atos de Ionesco, é não só sua obra mais ambiciosa, como também a melhor. Bérenger, o herói, é um homenzinho chapliniano, simplório, desajeitado, mas humano. Quando começa a peça, ele está visitando um grandioso projeto habitacional guiado por seu criador, arquiteto municipal. Fica num bonito bairro da cidade, bem planejado, com jardins agradáveis e um lago. Além do mais, explica o arquiteto, um tempo ensolarado incessante foi incluído no projeto; por mais que chova em outros pontos da cidade, no momento em que se cruzam os limites da *cit  radieuse*, a cidade radiosa, entra-se num clima de eterna primavera.

Bérenger, que nem imaginava que essa perfei o de design e planejamento modernos existisse, e que entrou por distra o nesse mundo novo, fica profundamente comovido. E por que, pergunta ele, estão desertas as ruas do lindo bairro? Fica arrasado ao saber que os moradores ou mudaram-se ou trancaram-se em suas casas, porque um assassino misterioso está a solta nesse feliz recanto, um assassino que atrai suas vítimas prometendo mostrar-lhes “o retrato do coronel”. O arquiteto, que conta exercer também os cargos de comiss rio de polícia e de médico, não pode compreender o pavor de Bérenger diante de sua revela o. Afinal, o mundo   cheio de misérias: “Crianças assassinadas, homens famintos, viúvas em perigo, órfãos, gente em agonia, erros judiciais, casas que desmoronam em cima de seus moradores... montanhas que caem em avalanches... massacres, enchentes, cachorros atropelados por automóveis –   assim que os jornalistas ganham a vida.” Bérenger fica apavorado. E quando chega a notícia de que a vítima mais recente é a srta. Dany, a jovem secretária do arquiteto, a quem ele

acabara de conhecer e por quem se apaixonara, Bérenger resolve apanhar o assassino.

O segundo ato começa no dilapidado quarto de Bérenger, onde Édouard, um visitante, está silenciosamente à sua espera. De fora chegam as vozes dos moradores do quarteirão conversando absurdos fragmentos de inocuidades; um professor dá uma lição de história sem pé nem cabeça; um técnico em eficiência calcula quanto seria economizado se se impedissem os empregados de ir ao lavatório cinco vezes por dia, obrigando-os a concentrar tais funções fisiológicas numa única sessão mensal de quatro horas e meia; alguns velhos rememoram o passado – enfim, toda uma sinfonia de pedaços de conversa que retomam e expandem as vozes ouvidas de fora do apartamento em *Amédée*. Bérenger volta, conta a Édouard as terríveis notícias sobre o assassino e fica muito espantado de Édouard, bem como todos os outros, já terem conhecimento dele há muito, e de estarem todos conformados com a ideia de esse assassino andar à solta. A pasta de Édouard abre-se e vê-se que ela contém os implementos usados pelo assassino – as bugigangas que finge vender, pilhas de retratos do coronel e até a carteira de identidade do assassino. Édouard diz que deve ter apanhado a pasta por engano, mas estranhamente novas provas aparecem no bolso de seu casaco: o diário do assassino e um mapa no qual estão marcados os locais exatos não só de crimes passados, mas também de futuros. Bérenger quer ir à polícia, Édouard reluta, e finalmente vão os dois; mas Édouard deixa a pasta no quarto.

Na rua há um comício político; uma mulher monstruosa, *la mère Pipe*, que dizem ser responsável pelos gansos públicos, e que se parece com a zeladora de Bérenger, faz um discurso inteiramente composto de frases feitas totalitárias. Depois de sua vitória tudo no

mundo será diferente, pelo menos no nome, embora em substância tudo fique na mesma. A tirania será chamada de liberdade, a ocupação, libertação. Um bêbado interrompe o discurso; ele representa o ponto de vista oposto (o do próprio Ionesco): a verdadeira revolução, diz ele, como disse Ionesco em sua resposta final a Tynan, não será feita pelos políticos, mas pelos artistas e pensadores como Albert Einstein, André Breton, Kandinsky, Pablo Picasso, que mudam a maneira de a humanidade ver e pensar. Numa briga caricata, o bêbado é derrubado, Bérenger descobre que a pasta desapareceu. Numa sequência de pesadelo, ele tenta arrancar pastas semelhantes das mãos de transeuntes e interessar a polícia pela prisão do assassino, mas a polícia tem coisas mais importantes a fazer. Tem de controlar o tráfego.

Bérenger está só. Anda pelas ruas desertas, com o cenário mudando à medida que ele anda. Repentinamente encontra-se cara a cara com um anão sorridente, gargalhante, maltrapilho. E sabe que ali está o assassino. Numa longa fala (que cobre mais ou menos dez páginas compactamente impressas da edição francesa), Bérenger tenta persuadir o assassino, que é obviamente um degenerado idiota, a desistir de sua atividade assassina e sem nexos. Usa todos os argumentos conhecidos a favor da filantropia e da bondade: patriotismo, interesse, responsabilidade social, cristianismo, razão, a vaidade de toda atividade, até mesmo o assassinato. O assassino não diz uma só palavra, apenas ri idiotamente. No final, Bérenger puxa dois revólveres velhos e tenta matar o assassino, mas não consegue. Deixa cair os revólveres e silenciosamente submete-se à faca apontada pelo homicida.

Numa nota, Ionesco sublinha a intenção dessa última cena que, diz ele, “é em si um ato curto”. A fala deve ser dita de modo “a revelar o desmoroamento gradativo de Bérenger, seu

esfacelamento, e a vacuidade de sua moralidade corriqueira, que se esvazia como um balão furado. Na verdade, Béranger encontra dentro de si, apesar de si mesmo e contra sua própria vontade, argumentos a favor do assassino”.⁷⁰ O assassino (o qual, sugere Ionesco numa rubrica, pode não ser visto de todo, ouvindo-se apenas seu riso na sombra) representa a inevitabilidade da morte, o absurdo da própria existência humana. É a presença letal que espreita por trás dos mais eufóricos estados de leveza e radiosa felicidade, e os transforma novamente no cinza frio e chuvoso do outono de nossa existência cotidiana.

No primeiro ato, Béranger descreve detalhadamente a experiência que a *cité radieuse* expressa: o calor que outrora enchia sua alma, o sentimento indescritível de euforia e luz que o fazia gritar alegremente: “Eu sou, eu sou, eu sou, tudo é, tudo é!” E então, de repente, uma sensação de vazio invadia sua alma como no momento de uma separação trágica, “velhas saíam para seus pátios e cortavam meus ouvidos com suas vozes estridentes e vulgares; os cães latiam; e eu me sentia abandonado no meio de toda essa gente, de todas as coisas”. Esse é o clima que encontramos no segundo ato, na sinfonia de vozes novidadeiras no pátio, depois no terrível comício político, no tráfego controlado pelos policiais. É a compreensão, aceita por todos os demais – de que a vida é fútil em face da morte inevitável – e que muda a euforia em depressão. A morte é a fotografia do coronel, que exerce fascínio tão fatal sobre as vítimas do assassino. Não há argumento de moralidade ou conveniência que possa triunfar sobre a futilidade imbecil, idiota, da condição humana.

Novamente a peça toda elabora uma única imagem poética, mas dessa vez sua força é sustentada e aprofundada à medida que a ação progride; e, ao contrário do declínio de tensão do terceiro ato

de *Amédée*, a cena de *Assassino sem recompensa* é um *tour de force* de tal modo brilhante que é capaz de constituir um clímax mesmo depois da surpreendente inventividade poética da *cité radieuse* na primeira cena.

É importante notar que essa última e brilhantíssima fala mal é sugerida no conto que constitui a semente da peça. Ali o herói meramente compreende que “nenhuma palavra, amiga ou autoritária, tê-lo-ia convencido; nem a promessa de felicidade, nem todo o amor do mundo, tê-lo-ia tocado; a beleza não o faria ceder, a ironia não o envergonharia, sábio algum do mundo teria podido fazê-lo compreender a vaidade tanto do crime quanto da caridade”. A transposição desse breve parágrafo numa fala avassaladoramente dramática bem demonstra a imensa força de Ionesco como dramaturgo.

Há outro elemento ausente do conto de 1955 que ocupa lugar de destaque na peça de 1957: o comício político, com seu debate sobre a natureza da verdadeira revolução. Esse é um indício da crescente preocupação de Ionesco com a polêmica com seus críticos de esquerda. Pode-se dizer que a introdução desse elemento antipolítico (e por isso mesmo político) tira a atenção da imagem poética da peça. Afinal, a cidade radiosa da cena inicial é argumento mais forte a favor da mesma posição, a imagem de um mundo no qual todos os problemas sociais foram resolvidos, toda irritação eliminada. Mas mesmo aqui a presença da morte torna a vida fútil e absurda. Por outro lado, as cenas de multidão, com seu tumulto e agitação de pesadelo, são o prolongamento legítimo das imagens de proliferação e opressão na diagnose de Bérenger de seu estado depressivo.

Assassino sem recompensa foi montada com sucesso considerável no Théâtre Récamier em fevereiro de 1959. Quando

chegou a Nova York em abril de 1960 encontrou menor compreensão e não passou de alguns espetáculos. Brooks Atkinson considerou o terceiro ato “mal escrito como teatro”, porque a última cena é estática, e portanto “insuportável tanto em termos de nervos quanto estéticos”.⁷¹ E no entanto é exatamente isso que a última cena pretende ser: insuportável. Pois apesar de temperada com um humor amargo, burlescamente trágico, a convenção de teatro de Ionesco é muito mais dura que a apoiada no mero agrado. A mistura do burlesco e do trágico também confronta o público com uma convenção inteiramente nova; e não é de espantar que Brooks Atkinson tenha achado que a peça era um amontoado “de piadas desconexas”. Dentro de seus próprios termos de referência, *Assassino sem recompensa* é, pelo menos no original francês, uma obra de pureza clássica tanto em estilo quanto em linguagem.

Além do mais, *Assassino sem recompensa* não apenas se baseia numa brilhante concepção geral, ela é também plena de toques e detalhes de grande felicidade: o sol “embutido” da *cité radieuse*, por exemplo, é tão perfeito que existem estufas especiais para plantas que necessitam de chuva; o arquiteto que mostra o bairro a Bérenger continua a atender ao seu trabalho de escritório puxando casualmente do bolso um telefone. A secretária do arquiteto, srta. Dany, não suporta mais a rotina do escritório e resolve demitir-se; e é por isso que é assassinada: o assassino não ataca empregados municipais, e ao escolher a liberdade ela escolheu a morte. Mas o arquiteto apenas dá de ombros e lamenta a mania que as pessoas têm: “As vítimas sempre voltam ao local do crime.” Entre os vários implementos do assassino encontrados na pasta de Édouard há uma caixa com outra caixa dentro, que por sua vez tem outra dentro, e assim por diante, ad infinitum. No meio da multidão presente ao comício político, um velhinho pergunta como chegar até

o Danúbio, muito embora tenha consciência de estar em Paris e mesmo de ser parisiense. Tudo isso é uma riqueza de invenção que ajuda Ionesco a configurar seu mundo peculiar de pesadelo, humor chapliniano e ternura sonhadora. *Assassino sem recompensa* deve ser classificada como uma das principais obras do Teatro do Absurdo.

Antes de *Assassino sem recompensa* estreiar no palco, Ionesco já anunciava ter pronta outra peça em três atos, *O rinoceronte*. A 25 de novembro de 1958, ele apresentou uma leitura pública do terceiro ato no Vieux-Colombier, após ter dito à plateia que “a peça é escrita para ser representada, e não lida. Se eu fosse os senhores, não teria vindo”. Já na primavera seguinte a peça era publicada (mas numa nota nos *Cahiers du Collège de Pataphysique*⁷² Ionesco insistia em que seus editores haviam errado no título chamando a peça *Le Rhinocéros* e não apenas *Rhinocéros*). A 20 de agosto de 1959, a peça, já traduzida para o inglês por Derek Prouse, teve sua primeira apresentação – no rádio, no *Third Programme*, da BBC; a 6 de novembro, tinha sua estreia mundial em palco em Düsseldorf; a 25 de janeiro de 1960, estreava no Odéon, em Paris, com direção e interpretação de Jean-Louis Barrault; e, a 28 de abril do mesmo ano, no Royal Court de Londres, com direção de Orson Welles e sir Laurence Olivier no papel de Bérenger. A era da aceitação internacional de Ionesco como figura maiúscula do teatro certamente nasceu com *O rinoceronte*.

O herói é de novo, inexplicavelmente, Bérenger – se supusermos que ele foi morto no final de *Assassino sem recompensa*, suposição, aliás, que não pode ser confirmada, pois afinal o conto “La photo du colonel” é narrado na primeira pessoa do singular, prova de que o protagonista viveu para contar sua história, enquanto na peça o pano cai antes de ser desferido o golpe fatal. Mas tais especulações

patafísicas são vãs quando se deseja comparar a personalidade de Bérenger nas duas peças, pois uma sutil diferença entre as duas será fatalmente constatada. O Bérenger de *O rinoceronte* é menos sombrio, embora mais dissoluto; mais poético, embora menos idealista que o de *Assassino sem recompensa*. Enquanto este último vive em Paris, o primeiro mora numa cidadezinha da província. Em poucas palavras, não são necessariamente a mesma pessoa; mas também pode ser que em *O rinoceronte* estejamos vendo um Bérenger mais jovem, em fase anterior de sua carreira.

O Bérenger de *O rinoceronte* trabalha (como fez Ionesco algum tempo) no departamento de produção de uma editora de livros de direito. Está apaixonado por uma colega, srta. Daisy (cujo nome lembra curiosamente o do primeiro amor de Bérenger, Dany); e tem um amigo chamado Jean. Numa manhã de domingo, os dois são envolvidos num incidente no qual um, ou talvez dois, rinoceronte é visto – ou se pensa que foi visto – em disparada pela rua principal da cidade. Aos poucos, mais e mais rinocerontes aparecem. São os moradores da cidade que foram contagiados por uma doença misteriosa, a rinocerontite, que não só os transforma em rinocerontes, mas chega mesmo a fazer com que queiram transformar-se nesses paquidermes fortes, agressivos e insensíveis. No final, só restam de humano, na cidade, Bérenger e Daisy, e depois nem sequer Daisy consegue resistir à tentação de fazer o que todos os outros fizeram tão naturalmente. Bérenger fica sozinho, o último ser humano, e desafiador proclama sua intenção de jamais capitular.

Já foi dito que *O rinoceronte* representa o sentimento de Ionesco antes de deixar a Romênia em 1938, quando um número cada vez maior de seus conhecidos aderiu ao movimento fascista da Guarda de Ferro. Como disse ele próprio:

Como sempre, voltei às minhas obsessões pessoais. Lembrei-me de que no curso de minha vida tenho ficado muito impressionado pelo que podemos chamar de correntes de opinião, sua rápida evolução, seu poder de contágio, que é o mesmo de uma epidemia de verdade. Repentinamente as pessoas se deixam invadir por uma nova religião, uma nova doutrina, um novo fanatismo. ... Em tais momentos testemunhamos uma verdadeira mutação mental. Não sei se já notaram, mas quando as pessoas não compartilham mais as nossas opiniões, quando não conseguimos mais nos fazer compreender por elas, temos a impressão de estarmos vendo monstros – rinocerontes, por exemplo. Ficam com essa mesma mistura de candura e ferocidade, e se tornam capazes de nos matar com a consciência tranquila. E a história demonstrou que no último quarto de século as pessoas assim transformadas não só parecem rinocerontes, mas realmente transformaram-se em rinocerontes.⁷³

Durante a primeira apresentação na Düsseldorf Schauspielhaus, a plateia alemã reconheceu imediatamente os argumentos utilizados pelos personagens que precisam seguir a nova tendência como os mesmos que haviam ouvido – ou usado – na época em que o povo alemão não conseguiu resistir à tentação de Hitler. Alguns personagens da peça optam pela existência paquidérmica porque admiram a força bruta e a simplicidade que nasce da supressão dos sentimentos humanos refinados; outros porque acham que, para tentar reconquistar os rinocerontes para a humanidade, é preciso compreender seu raciocínio; outros, Daisy em particular, simplesmente não suportam a ideia de serem diferentes da maioria. A rinocerontite não é só a doença dos totalitários tanto da direita quanto da esquerda, mas é também a força do conformismo. O *rinoceronte* é uma peça espirituosa, rica em detalhes brilhantes e – ao contrário da maior parte das peças de Ionesco – parece fácil de compreender. O *Times* de Londres tinha o seguinte cabeçalho em sua crítica: “Peça de Ionesco facilmente compreensível.”⁷⁴

Mas será ela tão facilmente compreensível assim? Como nota Bernard Francueil em seu engenhoso artigo nos *Cahiers du Collège*

de *Pataphysique*,⁷⁵ a profissão de fé final de Bérenger e suas anteriores afirmações a respeito da superioridade dos seres humanos em relação aos rinocerontes sugere curiosamente os gritos de “Viva a raça branca!” de *O futuro está nos ovos* e *Vítimas do dever*. Se examinarmos os argumentos finais de Bérenger com seu amigo Dudard, constatamos que ele defende seu desejo de permanecer humano com os mesmos recursos a sentimentos *instintivos* que condena nos rinocerontes, e quando reconhece seu erro não se corrige além de substituir o instinto pela intuição. E além do mais, no último instante, Bérenger lamenta amargamente não conseguir transformar-se em rinoceronte! Sua altissonante profissão de fé na humanidade não passa da expressão de desprezo da raposa pelas uvas que não conseguia alcançar. Longe de ser uma resistência heroica, o desafio de Bérenger é burlesco e tragicômico, e o sentido final da peça não é de forma alguma tão simples quanto alguns críticos querem fazer crer. O que a peça transmite é o absurdo do desafio tanto quanto o absurdo do conformismo, a tragédia do individualista que não consegue unir-se à alegre massa das pessoas menos sensíveis, a sensação de repúdio do artista, que é o tema de escritores como Kafka e Thomas Mann. De certo modo a situação de Bérenger no final de *O rinoceronte* assemelha-se à da vítima de outra metamorfose, o Gregor Samsa de Kafka. Samsa foi transformado num inseto gigante, enquanto o resto da humanidade permanece normal; Bérenger, tendo se tornado o último ser humano, está exatamente na mesma posição que Samsa, pois agora que ser rinoceronte é o normal, ser humano é uma monstruosidade. Em sua última fala Bérenger deplora a brancura e flacidez de sua pele, e anseia pela dureza e a totalidade verde-escura da armadura do paquiderme. “Sou um monstro, apenas um

monstro”, grita ele antes de finalmente resolver fazer sua última resistência em nome da humanidade.

Se *O rinoceronte* é um tratado contra o conformismo e a insensibilidade (o que sem dúvida é), a peça também caçoa do individualista que faz da necessidade virtude e insiste em sua superioridade como ser artístico e sensível. É aí que a peça transcende as supersimplificações da propaganda e se transforma num enunciado válido do enredamento fatal, do absurdo e da inelutabilidade básicos da condição humana. Só uma interpretação que ressalte essa ambivalência na posição final de Bérenger poderá fazer justiça ao conteúdo total da peça.

Bérenger ressurgue em outras duas peças: *Le piéton de l'air* (O pedestre aéreo) e *Le roi se meurt* (O rei está morrendo). Esta última peça, embora escrita por Ionesco depois de *Le piéton de l'air*, chegou ao palco um pouco antes, estreando em Paris, sob direção de Jacques Mauclair, em 15 de dezembro de 1962, ao passo que *Le piéton de l'air* estreou em 8 de fevereiro de 1963, no Odéon, com Jean-Louis Barrault (novamente no papel de Bérenger), por ele próprio dirigida.

Le piéton de l'air leva Bérenger, agora acompanhado de mulher e filha, a uma Inglaterra concebida no estilo de Douanier Rousseau, Chagall ou Maurice Utrillo. Muitos dos clichês acerca da Inglaterra que ficamos conhecendo com *A cantora careca* ressurgem. Mas o clímax da peça ocorre quando Bérenger, tendo adquirido a capacidade de voar, e voando sai de cena, retorna e relata uma autêntica visão do inferno. Aqui Bérenger é claramente o artista que oscila entre euforia e depressão, e que aliena os espectadores por meio de suas ideias profundamente melancólicas acerca da condição humana.

Le roi se meurt, peça igualmente sombria, marca o avanço de Ionesco rumo a um novo patamar de controle formal, quase clássico. Agora Bérenger é rei, mas seus poderes estão declinando, seu reino encolhendo, e ele é informado de que vai morrer dentro de uma hora e meia. Assim, a peça como um todo torna-se um ritual implacável, predeterminado, o ritual do declínio e da morte do rei Bérenger. Quando perde a ascendência sobre sua guarda pessoal – seu derradeiro soldado –, seu criado e suas duas esposas, o rei constata que seu mundo se desintegrou, e até o mobiliário desaparece. Em última instância, ele se vê totalmente só, no vazio, sentado no trono. E então isso também desaparece, em pleno ar.

Com a peça *A sede e a fome*, Ionesco, afinal, passa a ser aceito como um clássico moderno. A peça foi adquirida pela Comédie Française, e ali estreou, com Robert Hirsch no papel principal, em 28 de fevereiro de 1966. Temos um herói *à la* Bérenger, agora simplesmente chamado Jean, que abandona mulher e família, e, cheio de si, espera a chegada de uma dama romântica, com quem acredita ter um encontro; na sequência, em um local chamado La Bonne Auberge, que parece ser uma mescla de mosteiro, alojamento militar e prisão, ele acaba assistindo a uma estranha cerimônia: a tortura de duas figuras em uma cela, Tripp e Brechtoll, que representam nitidamente diferentes concepções de vida e de teatro (a alusão a Brecht – sempre o bicho-papão favorito de Ionesco – é óbvia). Embora eficaz como teatro, *A sede e a fome* carece de coerência e, por vezes, descamba para um romantismo que remete a um período bem anterior da história do teatro. É irônico que Ionesco tenha sido oficialmente aceito na França com uma peça que não parece muito bem-sucedida, tampouco muito típica do mundo singular do autor.

Nas peças subsequentes, Ionesco retornou a uma veia mais paródica: o título de *Jeux de massacre* (*Jogos de massacre*, 1970, *Here Comes a Chopper*, na tradução britânica, e *Killing Game*, na americana) evoca o estande de um parque de diversões no qual os frequentadores têm a satisfação de derrubar várias figuras que parecem bonecos. A peça, até certo ponto, inspirada na obra *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe, mostra uma comunidade assolada por uma doença misteriosa que súbita e instantaneamente extermina inúmeros indivíduos, nas mais diversas situações da vida cotidiana. O político tomba morto ao discursar, o amante tomba morto ao declarar seu amor; todos, subitamente, morrem. De início, o espetáculo é perturbador; porém, à medida que aumenta o número de personagens mortos, em sequência, a sucessão mecânica de mortes torna-se cômica, de modo que a peça pode ser descrita como uma hilariante Dança da Morte, uma imagem, ao mesmo tempo, por demais grotesca e trágica.

A recorrência mecânica do horror volta a ser tema em *Macbett* (1972), que também é uma paródia – ou, talvez, uma variação modernizada do *Macbeth* shakespeariano. Aqui, a futura Lady Macbett é mulher de Duncan; ela incita Macbett a matar-lhe o marido, e assim torna-se Lady Macbett. É, também, uma das bruxas que despertam a ambição de Macbett e Banco – como Ionesco grafa esses nomes. No desenlace, assim como na peça de Shakespeare, Macbett é derrotado por Macol (como Ionesco grafa Malcolm), que, no entanto, encerra a peça com uma fala – retirada de Shakespeare – em que descreve a perversidade de seu próprio personagem e os horrores do reino vindouro; contudo, ao contrário da peça original, as palavras de Macol não visam a testar a lealdade de Macduff, mas sinceramente a declarar as suas próprias

intenções. Assim, a roda do poder gira incessantemente – e, inexoravelmente, o poder corrompe.

A peça seguinte escrita por Ionesco, *Ce formidable bordel* (*Este bordel formidável*, 1973, *Oh What a Bloody Circus*, na tradução britânica, e *Hell of a Mess*, na americana), é baseada no romance *Le Solitaire* (1973), de autoria dele próprio, e conta a história de um homem de meia-idade, chamado apenas *le personnage* (a pessoa, ou o personagem). Após anos de monotonia trabalhando em um escritório, o personagem recebe uma herança, conquista sua independência e gradualmente isola-se do mundo que o cerca, em um contexto de flagrante revolução e guerra civil.

L'Homme aux valises (*O homem das malas*, 1975) apresenta um personagem igualmente alienado, chamado tão somente de *premier homme* (primeiro homem), que carrega duas malas, tendo perdido a terceira, e busca o reconhecimento de sua identidade. A ação é fluida e episódica, e visa claramente a expor uma situação onírica: tempo e lugar são indefinidos e constantemente mutáveis; Paris torna-se Veneza, e o presente, futuro. Os personagens perderam toda e qualquer individualidade, sequer são tipos, e transformaram-se em meras emanações da preocupação solipsista do sonhador com seu próprio eu arredo.

Na peça *L'Homme aux valises*, a exemplo do filme *La vase* (1971), protagonizado pelo próprio Ionesco, no qual um homem se isola do mundo e, ao final, afunda e se dissolve na lama, o tema central é a rejeição do mundo, aqui apresentado como uma criação malfadada.

Talvez seja irônico que tais sentimentos tenham sido expressos por Ionesco no período de sua aceitação pelo mundo e de seu reconhecimento pelos poderes constituídos como alguém integrado

ao establishment. A produção de suas peças pela Comédie Française foi seguida, em 1971, pelo acolhimento de Ionesco na mais excelsa instituição da vida literária francesa, a Académie Française. Com isso, o pequeno imigrante romeno finalmente chegou ao apogeu.

A transformação de Ionesco num dramaturgo de fama mundial foi um fenômeno surpreendente. Ele já tinha 36 anos quando começou a escrever *A cantora careca*. É um caso de poder de expressão longamente reprimido que buscava sua forma, finalmente encontrando seu veículo ideal, o diálogo. O diálogo preparado do manual de inglês revelou a Ionesco o caminho de sua verdadeira vocação: o teatro, do qual até então não gostava, justamente porque a convenção predominante contrariava suas percepções e intuições dramáticas pessoais. *Escrevera* a vida toda, como confessa no fragmento de seu diário de 1939, que foi publicado,⁷⁶ mas as reflexões e notas que transcrevia não atingem mais que um relato pessoal. E, no entanto, no mesmo fragmento de diário encontramos registros de uma ideia para um episódio dramático: uma mulher fala com um homem fora de cena e vive o que é obviamente uma cena altamente emocional, estritamente em termos de pedaços de frases feitas e repetições das mesmas ideias estereotipadas, sem que o espectador (ou leitor) jamais saiba do que se trata. Esse breve rascunho demonstra que a mente de Ionesco estava já trabalhando nas linhas gerais de sua obra dramática dez anos antes de travar conhecimento com o método Assimil, que serviria para incendiar seu talento latente de dramaturgo.

Ionesco é um escritor altamente intuitivo, e é de sua autoria a seguinte descrição, convincente apesar do exagero e do ar de troça, de seus métodos de trabalho:

É claro que é difícil escrever uma peça; exige esforço físico considerável. É necessário que o autor se levante, o que é cansativo, e que se sente, justamente quando começa a acostumar-se à ideia de estar levantado; é preciso tomar de uma pena, que é pesada, pegar papel, que nunca se encontra, sentar-se a uma mesa, que frequentemente quebra ao peso dos cotovelos. ... Por outro lado, é fácil compor uma peça sem escrevê-la. É fácil imaginá-la, sonhá-la, deitado num sofá, meio adormecido e meio acordado. É só o autor se entregar, sem mover-se, sem se controlar. Um personagem aparece, não se sabe de onde; e chama os outros. O primeiro começa a falar, a primeira resposta vem, foi dada a primeira nota, o resto vem automaticamente. Fica-se passivo, escuta-se, observa-se o que se passa na tela interior.⁷⁷

Ionesco considera a espontaneidade um importante elemento criador. “Não tenho ideia nenhuma antes de escrever uma peça; tenho-as quando acabo de escrever a peça ou enquanto não estou escrevendo nada. Creio que a criação artística é espontânea; a minha, pelo menos, é.”⁷⁸ O que não significa que considere o que escreve sem sentido ou sem significação. Muito pelo contrário, o trabalho da imaginação espontânea é um processo cognitivo, uma exploração. “A fantasia é reveladora; é um método de cognição; tudo o que é imaginado é verdadeiro; nada é verdadeiro se não for imaginado.”⁷⁹ Tudo o que se origina na imaginação expressa uma realidade psicológica: “Porque o artista apreende diretamente a realidade, ele é em verdade um filósofo. E é do alcance, da profundidade e da agudeza de sua visão verdadeiramente filosófica que nasce a sua grandeza.”⁸⁰

A espontaneidade da visão criadora é em si um instrumento de exploração e descoberta filosóficas. Mas espontaneidade não significa ingenuidade; o verdadeiro artista já dominou a tal ponto sua técnica que a pode aplicar sem reflexão consciente, do mesmo modo que uma boa bailarina já dominou a tal ponto a técnica da dança que pode concentrar-se inteiramente na expressão da música

e dos sentimentos do personagem que interpreta. Ionesco está longe de ser negligente nos aspectos formais da dramaturgia: ele é um grande artesão e um classicista. Acredita que “o objetivo da vanguarda deve ser redescobrir – e não inventar – as formas permanentes e os ideais esquecidos do teatro em seu estado mais puro. Temos de abrir caminho entre o convencional e libertarmo-nos de um ‘tradicionalismo’ paralisante; temos de redescobrir a tradição verdadeira e viva”.⁸¹

É por isso que Ionesco sente a preocupação de isolar os elementos “puros” do teatro, de descobrir e revelar o mecanismo da ação mesmo quando ela não faz sentido. É por isso que, mesmo que não goste de Labiche, tem fascinação por Feydeau, e ficou surpreso ao encontrar algumas similaridades entre suas próprias peças e as farsas de Feydeau:

Não na temática, mas no ritmo. Na organização de uma peça como *Com a pulga atrás da orelha*, por exemplo, há uma espécie de aceleração de movimento, uma progressão, uma espécie de loucura. Nela podemos encontrar a essência do teatro, ou pelo menos a essência do *cômico*. ... Pois se Feydeau agrada, não é por suas ideias (ele não as tem), nem pelas histórias de seus personagens (que são tolas); é por sua loucura, esse maquinismo aparentemente bem regulado que, entretanto, se desarma em virtude da própria progressão e aceleração.⁸²

Ionesco compara seu classicismo, sua tentativa de redescobrir “o mecanismo do teatro em seu estado puro” com esse princípio de aceleração nas farsas de Feydeau: “Em *A lição*, por exemplo, não há história, mas assim mesmo há uma progressão. Tento criar uma progressão por uma espécie de condensação progressiva de estados de espírito, de um sentimento, uma situação, uma ansiedade. O texto é um mero pretexto para a interpretação do elenco, que parte do *cômico* no sentido de uma intensificação

progressiva. O texto é apenas um apoio, um pretexto, para tal intensificação.”⁸³ Desde *A cantora careca* até *O rinoceronte*, essa condensação e intensificação da ação representa o princípio formal básico, a configuração das peças de Ionesco, em contraposição às de Beckett e Adamov (até o rompimento deste com o Teatro do Absurdo), que têm forma circular, retornando à situação inicial ou seu equivalente, um ponto zero a partir do qual a ação antecedente parece fútil, de tal modo que não faria a menor diferença se ela jamais houvesse acontecido. É verdade que *A cantora careca* e *A lição* acabam como começam: com os Martin (ou, na produção francesa, os Smith) repetindo o mesmo diálogo que ouvimos no início da peça, ou com uma nova aluna chegando para uma nova lição. Mas no caso de *A cantora careca* esse final foi posterior; a intenção original de Ionesco era coroar o pandemônio do final com uma cena de agressão direta contra a plateia. E em *A lição* sabemos que a 41ª aluna do dia será assassinada da mesma maneira frenética que a quadragésima – que haverá um novo clímax, ainda mais frenético. Esse é, em verdade, o esquema da maioria das peças de Ionesco: encontramos a mesma aceleração e o acúmulo no frenesi obscuro final de *Jacques*, na crescente proliferação de mobília em *O novo inquilino*, na sala cada vez mais cheia de *As cadeiras*, no número crescente de transformações de *O rinoceronte*.

A intensificação, a acumulação e a progressão não devem, no entanto, insistir Ionesco, ser confundidas com o desejo do narrador da história de encontrar um clímax para sua ação. Na narrativa o clímax conduz à solução final de um problema, e Ionesco detesta “a peça de raciocínio, construída como um silogismo, na qual as últimas cenas constituem a conclusão lógica das cenas

introdutórias, que são consideradas premissas”.⁸⁴ Ionesco repudia a peça bem-feita, que conta uma história:

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. Uma peça é uma estrutura que consiste numa série de estados de consciência, ou situações, que são intensificados, tornam-se mais e mais densos, emaranham-se, seja para serem novamente desembaraçados, seja para terminarem em uma inextricabilidade insuportável.⁸⁵

À construção elegante, lógica, da peça bem construída, Ionesco opõe a exigência da intensidade, o crescimento gradativo das tensões psicológicas. Para realizá-lo, do ponto de vista de Ionesco, o autor não é limitado por qualquer regra ou controle:

Tudo é permitido no teatro: fazer viver um personagem, bem como materializar estados de ansiedade, presenças interiores. E assim não é apenas permitido, mas aconselhável, que se faça o material de cena participar da ação, fazer viver os objetos, animar o cenário, tornar concretos os símbolos. Da mesma forma que as palavras são continuadas pelo gesto, pela ação mímica, que, no momento em que aquelas se tornam insuficientes tomam seu lugar, também os elementos materiais do palco podem, por sua vez, intensificar estes últimos.⁸⁶

A linguagem fica, assim, relegada a uma função relativamente menor. Segundo Ionesco, o teatro não pode querer desafiar aquelas formas de expressão nas quais a palavra é inteiramente autônoma: a linguagem discursiva da filosofia, a linguagem descritiva da poesia ou da ficção. Para isso, diz ele, o uso da linguagem do teatro é por demais circunscrito à linguagem como “diálogo, palavras em combate, em conflito”.⁸⁷ No teatro a linguagem não é um fim em si, mas apenas um elemento entre muitos; o autor pode tratá-la livremente, pode fazer a ação contradizer o texto, ou permitir que a linguagem dos personagens se desintegre totalmente. E isso

também é um recurso que serve ao esquema de intensificação que sublinha o teatro de Ionesco. A linguagem pode ser transformada em material teatral ao “ser levada até seu paroxismo. Para se dar ao teatro sua verdadeira dimensão, que reside em chegar ao excesso, a linguagem deve ser levada quase a explodir, ou a se destruir, em sua incapacidade de conter seu significado”.⁸⁸

O esquema das peças de Ionesco é o da intensificação, aceleração, acumulação, 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.

“No que me concerne”, diz ele, “jamais consegui compreender a diferença que se faz entre o que é cômico e o que é trágico. Como o cômico é a intuição do absurdo, ele me parece conduzir mais ao desespero que o trágico. O cômico não oferece nenhuma saída. Falo em ‘conduzir ao desespero’, mas na verdade ele está além do desespero ou da esperança.”⁸⁹ Mas tal é precisamente o efeito liberador do riso:

O humor nos torna conscientes, com uma lucidez livre, da condição trágica ou imprevisível do homem. ... Ele é não só o próprio espírito crítico ... mas ... a única possibilidade que temos de nos distanciarmos (e mesmo assim só depois de a termos superado, assimilado, tomado conhecimento dela) de nossa tragicômica condição humana. Tomar consciência do que é horripilante e rir disso é nos tornarmos senhores daquilo que horripila. ... A lógica se revela no ilogismo do absurdo do qual nos tornamos conscientes. Só o riso não respeita nenhum tabu, só o riso impede a criação dos tabus antitabus; só o cômico é capaz de nos dar forças para suportarmos a tragédia da existência. A natureza verdadeira das coisas, a própria verdade, só nos pode ser revelada pela fantasia, que é mais realista que todos os realismos.⁹⁰

E no entanto se Ionesco insiste sempre na função exploradora, cognitiva, do teatro, é preciso termos sempre em mente que *espécie* de conhecimento ele deseja comunicar. Críticos desorientados, ao enfrentarem pela primeira vez uma peça de Ionesco como *As cadeiras* ou *Assassino sem recompensa*, provavelmente perguntarão o que essas peças desejam demonstrar, pois afinal todos nós *sabemos* que as pessoas encontram dificuldade para comunicar suas experiências pessoais, e todos sabemos que a morte é inevitável. E, uma vez que a plateia percebe aonde o autor quer chegar, a peça deveria terminar. Mas não é a *moral* conceitual e formulada que Ionesco deseja comunicar, mas sua experiência, *quais as sensações experimentadas* quando se está nas situações em questão. É precisamente contra a falácia de que os frutos da experiência humana podem ser transmitidos na forma de pílulas conceituais preparadas, embrulhadas, cuidadosamente formuladas que o seu teatro se dirige. É por isso que sua crítica, sua sátira selvagem, tenta destruir a falácia racionalista de que a linguagem em si, a linguagem divorciada da experiência, pode comunicar a experiência humana de um indivíduo a outro. Isso só pode ser feito – se é que pode – por intermédio do ato criador do artista, o poeta que pode transmitir alguma coisa da sua experiência por tornar outro ser humano capaz de *sentir* o que o artista, o poeta, experimentou ele mesmo.

Não há descrição clínica que seja capaz de transmitir o que uma pessoa sente, por exemplo, quando está apaixonada. Um jovem pode ter ouvido falar, pode pensar que sabe como vai ser, mas quando chega realmente a ter a experiência irá compreender que o mero conhecimento intelectual do assunto não constituía conhecimento algum, no sentido verdadeiro. Um poema ou uma música, por outro lado, podem transmitir, mesmo que de maneira

limitada, a realidade do sentimento e da experiência. Da mesma forma, numa peça como *Assassino sem recompensa* Ionesco não está, como pensaram alguns críticos, tentando informar-nos, em três longos atos, que a morte é inevitável, mas tentando fazer-nos experimentar com ele *qual é a sensação sentida* quando se está a braços com essa experiência humana básica; o que se sente quando no fim se tem de enfrentar a dura verdade de que não existe argumento, racionalização, que possa remover esse fato derradeiro da vida. Quando Bérenger, no final, submete-se à faca do assassino, é porque lutou até chegar à admissão de que temos de enfrentar a morte sem evasões, amesquinhamentos ou racionalizações, o que equivale a uma experiência mística. É verdade que os outros personagens, o arquiteto ou Édouard, também aceitam a presença do assassino em seu meio como inevitável. A diferença é que eles o fazem sem pensar, por falta de imaginação, por complacência superficial; não apreenderam o que significa experimentar a presença da morte, e, deixando de enfrentar o problema da morte, não estão inteiramente vivos. Despertar a plateia, aprofundar sua consciência da condição humana, fazê-la experimentar o que Bérenger experimenta, esse é o objetivo real da peça de Ionesco.

Não esperamos que um poema nos forneça informação nova; e um poema comovedor a respeito do tempo ou da inevitabilidade da morte não é rejeitado pelos críticos simplesmente porque não nos conta novas verdades. O teatro de Ionesco é poético, um teatro preocupado com a comunicação da experiência de estados da existência, que são assuntos dos mais difíceis de comunicar; pois a linguagem, que consiste em grande parte de símbolos pré-fabricados, congelados, tende a obscurecer, mais do que revelar, a experiência pessoal. Quando *A* diz “Estou apaixonado”, *B* só o

compreenderá por intermédio de alguma coisa que *ele* experimentou, ou espera experimentar, de modo que *A*, em lugar de haver comunicado *sua* sensação, apenas desencadeou o modo de sentir do próprio *B*. Nenhuma comunicação real foi realizada. Ambos permanecem, como antes, prisioneiros de sua própria experiência. É por isso que Ionesco disse de seu próprio trabalho que é uma tentativa de comunicar o incomunicável.

Se, no entanto, a linguagem, porque é conceitual e portanto esquemática e geral, e porque enrijeceu-se em frases feitas, impessoais e fossilizadas, é um obstáculo mais que um caminho para as comunicações genuínas, o acesso à consciência de outro ser humano pelo modo de sentir e experimentar 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. No teatro de Ionesco, a mesma coisa é buscada por intermédio da utilização de situações humanas básicas que provoquem reação direta e quase física, como acontece com o Polichinelo surrando a polícia nos teatros de bonecos ou palhaços que, nos circos, levam tombos da cadeira, ou personagens do cinema mudo a atirar tortas na cara uns dos outros. Todas essas cenas provocam uma reação direta, quase visceral, na plateia, e ao introduzir tais imagens emocionalmente evocativas em estruturas cada vez mais complexas Ionesco aos poucos forjou um teatro que serve de instrumento para a transmissão de situações e experiências humanas básicas de maior complexidade.

É possível que ele nem sempre seja igualmente bem-sucedido, mas em peças como *A lição*, *As cadeiras*, *Jacques*, os dois primeiros atos de *Amédée*, *O novo inquilino* e *Vítimas do dever* ele

conseguiu, triunfalmente, colocar sua experiência no palco e fazê-la chegar até o público. É possível que, de modo geral, esses estados mentais básicos (muito embora polivalentes e complexos) se prestem mais à enunciação concisa na forma de peças em um ato, ou mesmo de pequenos esquetes, que de peças de duração mais longa. Mas uma peça como *Assassino sem recompensa* mostra que é possível entretecer um número considerável de imagens básicas de experiência numa estrutura mais complexa. *O rinoceronte*, que também demonstra a capacidade de Ionesco de sustentar a forma mais longa, talvez seja por demais semelhante a um tratado, é talvez por demais próxima da *pièce à thèse* para servir de argumento em relação a esse ponto.

Claro que o teatro tradicional também tem sempre servido de instrumento para a comunicação de experiências humanas básicas. Mas esse elemento tem sido repetidamente subordinado a outras funções, tais como a de contar uma história ou debater uma ideia. Ionesco está tentando isolar esse único elemento – que ele considera o que constitui a suprema realização do teatro, e no qual o teatro excede todas as outras formas de expressão artística – a fim de revitalizar um teatro *puro*, inteiramente teatral.

A inventividade técnica que Ionesco tem exibido em sua tentativa de alcançar esse objetivo é verdadeiramente surpreendente. Somente em *A cantora careca*, sua primeira e, sob vários aspectos, mais simples peça, Alain Bosquet isolou nada menos de 36 “receitas de comicidade”⁹¹ que variam desde negação da ação (isto é, cenas nas quais nada acontece), perda da identidade dos personagens, título enganoso, surpresa mecânica, repetição, pseudoexotismo, pseudológica, abolição de sequência cronológica, proliferação de duplicações (isto é, toda uma família chamada Bobby Watson), perda de memória, surpresa melodramática (a empregada diz “sou

Sherlock Holmes”), coexistência de explicações opostas para o mesmo fato, descontinuidade de diálogo, criação de falsas esperanças, até recursos puramente estilísticos como a frase feita, o truísmo, a onomatopeia, provérbios surrealistas, uso de línguas estrangeiras para efeitos de nonsense, perda total de sentido, degeneração da linguagem em pura assonância e padrões de som.

Muitos outros recursos característicos tirados de outras peças de Ionesco podem ser acrescidos a estes; 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 *La jeune fille à marier*; o gênio sem cabeça em *Le maître*), o uso de metamorfoses em cena (*Le tableau* e *O rinoceronte*); e inúmeros outros.

Quais serão, então, as situações e experiências básicas que Ionesco deseja comunicar por intermédio dessa inventiva cômica – e tragicômica? 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 experimenta mais uma sensação de mistério, de reverente respeito em face de sua própria existência. Por trás da violenta caricatura da linguagem

fossilizada há um apelo à restauração de um conceito poético da vida:

Quando desperto, numa manhã de graça, de meu sono noturno, bem como de meu sono mental de rotina, e repentinamente torno-me consciente de minha existência e da presença universal, de modo que tudo me parece estranho e ao mesmo tempo me é familiar; quando a surpresa da existência me invade – esses sentimentos, essa intuição pertencem a todos os homens, de todos os tempos. É possível encontrar esse estado mental expresso praticamente nas mesmas palavras por todos os poetas, místicos, filósofos, que o sentiram exatamente do mesmo modo que o sinto.⁹²

Mas se Ionesco ataca selvagememente um modo de vida que baniou o mistério da existência, isso não significa que ele considera a plena consciência das implicações da existência humana como um estado de euforia. Muito pelo contrário, a intuição da existência que tenta comunicar é de desespero. Os principais temas que se repetem em suas peças são os 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, tanto quanto às pressões interiores igualmente degradantes de sua própria personalidade – a sexualidade e o resultante sentimento de culpa, as ansiedades que nascem da incerteza da identidade de cada um e da certeza da morte.

Se o esquema básico das peças de Beckett é o dos pares de personalidades interdependentes e complementares, e o de Adamov, o dos contrastes de duplas de homens extrovertidos-introvertidos, o esquema básico que mais frequentemente aparece em Ionesco é o do casal, da família: sr. e sra. Smith, Amédée e Madeleine, Choubert e sua Madeleine, o velho e a velha de *As cadeiras*, a família Jacques em *Jacques* e *O futuro está nos ovos*, o professor e sua empregada (que é a um tempo sua esposa e sua

mãe) em *A lição*, o homem rico e sua irmã em *Le tableau*. Nesse esquema básico, a mulher geralmente faz o papel de auxiliar entusiástica, porém irritante, do marido. Nas peças mais recentes, Bérenger é um indivíduo só e isolado, mas também, em cada caso, apaixonado por uma jovem ideal, compreensiva, trabalhadora, Dany-Daisy, que combina em si a graça, a beleza e o *savoir-faire*.

Os personagens de Ionesco 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: eles são sós apesar de integrantes do que deveria ser uma comunidade orgânica. E, no entanto, como vimos em *Jacques*, a família é o agente das pressões da sociedade na direção do conformismo, conformismo a que nem a doce e apaixonada Daisy consegue resistir em *O rinoceronte*.

Mas mesmo assim a presença de companheiros e de relações familiares alivia o desespero do mundo de Ionesco. É errado considerar sua atitude inteiramente pessimista. Ele quer tornar a existência autêntica, plenamente vivida, quando procura fazer o homem encarar face a face as duras realidades da condição humana, pois esse é o caminho da libertação. “Atacar o absurdo (da condição humana)”, disse ele certa vez, “é um modo de afirmar a possibilidade do não absurdo. ... Pois onde mais encontraríamos um ponto de referência? ... No zen-budismo não havia ensinamento direto, apenas a busca constante de um caminho, uma revelação. Nada me torna tão pessimista quanto a obrigação de não ser pessimista. Sinto que toda mensagem de desespero é o enunciado de uma situação da qual todo mundo deve, livremente, procurar uma saída.”⁹³

A própria enunciação de uma situação desesperada, a capacidade que ela dá ao espectador de encará-la de olhos abertos,

constitui uma catarse, uma liberação. Não são por acaso Édipo e Lear confrontados com o total desespero e absurdo de sua condição humana? E no entanto suas tragédias são experiências libertadoras.

Ionesco sempre se opôs à ideia de que, por ser um autor de vanguarda, estivesse colocado fora do curso principal da tradição, e insiste em que a vanguarda é apenas uma redescoberta de partes submersas da principal tradição. E assim, enquanto admite que Corneille o enfastia, que acha Schiller insuportável, Marivaux fútil, Musset sem peso, Vigny irrepresentável, Victor Hugo ridículo, Labiche sem graça, Dumas *fiis* risivelmente sentimental, Oscar Wilde fácil, Ibsen pesado, Strindberg desastrado, Pirandello fora de moda, Giraudoux e Cocteau superficiais, vê a si mesmo como parte de uma tradição que inclui Sófocles e Ésquilo, Shakespeare, Kleist e Büchner, precisamente porque esses autores preocuparam-se com a condição humana em todo o seu brutal absurdo.

Só o tempo poderá dizer até que ponto Ionesco será parte do fluxo principal da tradição, O que é certo, no entanto, é que sua obra constitui uma tentativa verdadeiramente heroica de atravessar as barreiras da comunicação humana.

^f Responsável pela censura na Inglaterra. (N.T.)

4. Jean Genet

A sala dos espelhos

NO MAIS PESSOAL DE todos os seus livros, o autobiográfico *Diário de um ladrão*, Jean Genet conta que certa vez viu Stilitano, um sérvio alto e bonito, maneta, explorador de mulheres, ladrão e traficante de narcóticos, que foi um dos ídolos de sua juventude, perdido numa sala de espelhos de um parque de diversões. Era um desses labirintos parcialmente compostos por espelhos, parcialmente por vidros transparentes, que são dispostos de tal modo que quem está do lado de fora pode observar as aflições dos que tentam sair do labirinto. E assim Genet pôde ver Stilitano apanhado como um animal numa armadilha, vê-lo, mas não ouvi-lo a resmungar palavrões irados, enquanto o povo do lado de fora se escangalhava de rir:

Stilitano estava só. Todos haviam conseguido sair, menos ele. E estranhamente o Universo velou-se para mim. A sombra que repentinamente caiu sobre as coisas e as gentes era a sombra da minha solidão confrontada com esse desespero, pois já incapaz de gritar ou de se atirar contra as paredes de vidro, já resignado a ser o objeto do escárnio da multidão que o espreitava, Stilitano agachara-se no chão, recusando-se a continuar.¹

Essa imagem expressa a essência do teatro de Genet, a imagem do homem apanhado num labirinto de espelhos, aprisionado por suas próprias reflexões deturpadas, tentando encontrar um modo de estabelecer contato com os que vê à sua volta, mas sendo rudemente impedido por barreiras de vidro (o próprio Genet usou

espelhos em seu roteiro de balé *Adam miroir*). A preocupação de suas peças é expressar seu próprio sentimento de desproteção e solidão ao enfrentar o desespero e a solidão do homem apanhado na sala de espelhos da condição humana, inexoravelmente aprisionado por uma sequência sem fim de imagens que não passam de um reflexo deturpado de si mesmo: mentiras sobre mentiras, fantasias sobre fantasias, pesadelos alimentados por pesadelos dentro de outros pesadelos.

Na longa tradição de *poètes maudits* que atravessa a literatura francesa como um fio vermelho de Villon a Sade e a Verlaine, Rimbaud e Lautréamont, Jean Genet é sem dúvida o mais extraordinário. “Parece que no planeta Urano”, escreve ele, “a atmosfera é tão pesada ... que os animais se arrastam esmagados pelo peso dos gases. É com essas criaturas humilhadas, sempre a se arrastarem sobre seus ventres, que desejo misturar-me. Se na transmigração das almas me for concedido um novo local de moradia, escolherei esse planeta maldito para ali viver com os condenados de minha raça.”²

Jean Genet nasceu em Paris a 19 de dezembro de 1910. Foi abandonado pela mãe e criado por pais adotivos camponeses no Morvan, ao norte do Maciço Central. Ao completar 21 anos, recebeu sua certidão de nascimento, na qual descobriu que sua mãe se chamava Gabrielle Genet e que nascera na rua d’Assas, 22, atrás dos Jardins de Luxemburgo. Quando foi procurar a casa, descobriu que era uma maternidade.

Em seu monumental estudo sobre Genet – por certo um dos livros mais surpreendentes de nossa época –, Jean-Paul Sartre descreve como, aos dez anos, o menino que até então vinha sendo considerado piedoso e dócil, foi acusado de roubo, e como, sendo acusado de roubo, resolveu ser ladrão. Para Sartre, esse foi o

grande ato de escolha existencial; o próprio Genet coloca a questão em termos um tanto menos filosóficos: “Não houve nenhum período especial da minha vida no qual eu tivesse decidido me tornar ladrão. Minha preguiça e minha tendência para sonhar de olhos abertos levaram-me a uma *maison correctionnelle* em Mettray, na qual deveria ficar até os 21 anos, mas fugi, e, para receber a gratificação de alistamento, engajei-me por cinco anos. Depois de alguns dias (na Legião Estrangeira) desertei, levando comigo a mala de uns oficiais negros. Durante algum tempo roubei; mas a prostituição era mais atraente à minha tendência para a boa vida. Eu tinha vinte anos.”³

Mas, na questão essencial da escolha existencial, a narrativa de Genet coincide com a de Sartre: “Abandonado pela minha família, pareceu-me natural agravar esse fato pelo amor com outros homens, e esse amor pelo roubo, e o roubo pelo crime ou pela cumplicidade com o crime. Desse modo repudiava de uma vez por todas um mundo que me repudiava.”⁴

Entre 1930 e 1940 viveu como delinquente itinerante. Após uma permanência no Barrio Chino de Barcelona, entre mendigos e exploradores de mulheres, voltou à França, teve seu primeiro contato com as prisões francesas e foi para a Itália. Via Roma, Nápoles e Brindisi, chegou à Albânia. Quando lhe recusaram autorização para desembarcar em Corfu passou à Iugoslávia, à Áustria, à Tchecoslováquia. Na Polônia tentou passar dinheiro falso, foi preso e mais tarde deportado. Na Alemanha de Hitler não se sentia bem: “Mesmo na Unter den Linden sinto-me como num acampamento organizado por bandidos. ... Sinto que essa é uma nação de ladrões. Se roubo aqui não pratico nenhum ato especial que me ajude a me realizar. Não faço mais que obedecer à ordem natural das coisas. Não destruo nada.”⁵ E apressou-se a passar

para um país que ainda obedecesse a um código moral convencional e que portanto permitisse ao marginal sentir-se alijado de uma ordem estabelecida. Foi para Antuérpia, onde ficou por algum tempo, antes de voltar à França.

Enquanto a França ficou ocupada pelos alemães, Genet entrou e saiu da prisão várias vezes. E foi a prisão que o fez poeta. Contou ele a Sartre que certa vez, quando ainda aguardava sentença, recebeu por engano o uniforme de preso e foi atirado numa cela onde havia outros três prisioneiros, também ainda não sentenciados, ainda vestidos com suas próprias roupas. Foi assim exposto ao ridículo e ao escárnio. Entre os tais prisioneiros havia um “que fazia poemas para a irmã, poemas idiotas cheios de autopiedade que eram muito admirados. No fim... declarei que era capaz de escrever poemas tão bons quanto aqueles. Desafiaram-me e escrevi ‘Le condamné à mort’”,⁶ – uma longa e solene elegia dedicada à memória de Maurice Pilorge, executado pelo assassinato de seu amigo na prisão de Saint-Brieuc em 17 de março de 1939.

O poema tem uma qualidade estranhamente ritual, de encantamento. Possui o sombrio esplendor de um ato religioso, como se os versos fossem uma fórmula mágica por meio da qual o morto pudesse ser trazido de volta à vida. A mesma qualidade existe nos quatro longos poemas em prosa (pois são mais isso que romances, como são mais comumente chamados) que Genet escreveu entre 1940 e 1948: *Nossa Senhora das Flores* (datado da prisão de Fresnes, 1942); *O milagre da rosa* (datado das prisões de La Santé e Tourelles, 1943); *Pompas fúnebres*; e *Querelle de Brest*. Todos esses livros tomam a forma de histórias passadas num mundo de marginais homossexuais. E no entanto não são romances, porque, como o próprio Genet disse a Sartre, “nenhum

de meus personagens jamais toma uma decisão sozinho”,⁷ em outras palavras, os personagens não passam de emanções do capricho de seu criador. Esses livros são, na verdade, as fantasias eróticas de um prisioneiro, as divagações de um solitário marginal da sociedade que resolve cumprir o destino que julga que a sociedade lhe traçou. Não é à toa que se encontra neles uma curiosa mistura de beleza lírica com o mais sórdido dos conteúdos.

“Sou acusado”, escreve Genet em *Diário de um ladrão*,

de utilizar recursos tais como barracões de parques de diversão, prisões, flores, os ganhos do sacrilégio, estações ferroviárias, fronteiras, ópio, marinheiros, portos, lavatórios públicos, funerais, quartos de cortiços, para alcançar efeitos melodramáticos medíocres; e de confundir poesia com o pitoresco fácil. Que devo dizer? Eu já disse quanto amo os marginais que não têm outra beleza que não a de seus corpos. Os recursos enumerados estão impregnados da violência dos homens, com sua brutalidade.⁸

A prosa narrativa de Genet, erótica, escabrosa e escatológica, é ao mesmo tempo altamente poética, com uma solene atmosfera religiosa subvertida: é um mundo de pernas para o ar, no qual a busca dedicada do abjeto é realizada com a devoção da santidade. Em seu ensaio, intitulado exatamente por isso *Saint Genet*, Sartre chega a ponto de estabelecer um paralelo entre santa Teresa de Ávila e Genet, chegando à conclusão de que, se a santidade consiste em levar a humildade à aceitação total da pecaminosidade da condição humana e à aniquilação de todo orgulho diante do absoluto, então o direito de Genet a ela é ainda maior.

Seja como for, ao escrever suas fantasias eróticas, ao transmutar suas divagações em frases escritas com seu próprio ritmo, cor e exigência inerente ao artesanato objetivo, Genet aprendeu a dominar seu mundo de sonhos. Como diz Sartre: “Ao contagiar-nos com seu mal, Genet liberta-se dele. Cada um de seus livros é uma

crise catártica de posse, um psicodrama; parece que cada livro não faz mais que reproduzir o anterior, da mesma forma que seus novos casos de amor apenas repetem os antigos. Mas a cada livro esse homem possesso torna-se um pouco mais senhor do demônio que o possui. Dez anos de literatura correspondem a uma cura psicanalítica.”⁹

É significativo que nesse processo de domínio gradativo de suas obsessões Genet tenha evoluído da poesia para a prosa narrativa e, finalmente, para a forma dramática.

Isso corresponde a uma progressiva mudança da mais subjetiva para a mais objetiva das formas literárias. Ao completar seu *Diário de um ladrão* (cerca de 1937), Genet podia dizer: “Há pelo menos cinco anos que escrevo livros. Posso dizer que o fiz com prazer, mas tudo isso está terminado. Ao escrever, obtive aquilo que buscava.”¹⁰ Desde então Genet não escreveu mais narrativas em prosa. Porém continuou a escrever peças, e foi somente em seu teatro que conseguiu libertar-se do tema meramente autobiográfico, do mundo das prisões e dos homossexuais marginalizados.

A primeira peça de Genet, *Alta vigilância*, ainda está plantada nesse mundo. É um único ato longo que se passa numa cela de prisão, e seu tema é o mesmo que domina as narrativas em prosa: a hierarquia do crime. Nas divagações de Genet, a prisão corresponde a um palácio real: “Ao prisioneiro, a prisão oferece a mesma sensação de segurança que o palácio real oferece aos hóspedes do rei. ... O rigor dos regulamentos, sua estreiteza, sua precisão têm a mesma qualidade essencial que a etiqueta de uma corte real, aquela polidez refinada, mas tirânica, de que o hóspede da corte é objeto.”¹¹ Para Genet há também uma ordem rígida na precedência dos prisioneiros. Em *Alta vigilância*, o ocupante do mais alto degrau na escala não aparece. É Bola de Neve, um assassino

condenado, um negro. Os três ocupantes da cela em que se desenrola a ação usufruem indiretamente a glória de seu ídolo: Olhos Verdes, também assassino, porém de categoria inferior à de Bola de Neve (que matou para roubar, enquanto Olhos Verdes apenas matou uma prostituta num momento de perda de controle); Lefranc, que é ladrão; e Maurice, que, apenas com dezessete anos, é delinquente juvenil. (Na edição francesa da obra, Olhos Verdes é descrito como “muito belo”, Maurice como “pequeno, bonitão” e Lefranc como “alto e belo”; essas indicações, bem características de Genet, foram pudicamente omitidas na edição americana.)

O enredo de *Alta vigilância* gira em torno da relação entre os três prisioneiros. Maurice adora Olhos Verdes, que sabe que será condenado e provavelmente executado. Lefranc, que escreve cartas para a mulher de Olhos Verdes, porque este é analfabeto, tem ciúmes de Maurice e vem fazendo uso das missivas para tentar seduzi-la, afastá-la do marido, não tanto para conquistá-la para si, mas para liquidar sua relação com Olhos Verdes. Quando Olhos Verdes descobre a intriga, sugere que Maurice ou Lefranc a mate, logo após serem postos em liberdade, o que deve acontecer dentro de poucos dias. Qual dos dois terá coragem de se tornar assassino e arriscar a guilhotina por amor a seu ídolo, como ele próprio fez? Mas nesse ponto Olhos Verdes tem um colapso emocional e conta a história do assassinato que cometeu: matou uma prostituta num acesso de fúria sádica que não pôde controlar. Quando o guarda lhe traz um presente de cigarros que o verdadeiro assassino, Bola de Neve, mandou, ele lega a mulher ao guarda. Maurice, o jovem adorador, fica profundamente desapontado com a desintegração de seu herói. Para mostrar que ele também é um criminoso curtido, Lefranc – a quem Maurice torturara com acusações de que nunca seria um deles (“Você não é da nossa laia. Nem nunca será. Nem

mesmo se matar um homem”)¹² – estrangula o rapaz a sangue-frio. Assim mesmo Olhos Verdes recusa-se a considerá-lo um matador autêntico. “Não desejei meu crime”, diz ele. “Ele é que me escolheu.” Lefranc, por outro lado, insiste: “Minha infelicidade nasce de alguma coisa mais profunda. Nasce de mim mesmo.” Olhos Verdes não quer nada com ele. A peça termina com Lefranc compreendendo: “Estou de fato inteiramente só!”

Assim, a primeira peça de Genet é em grande parte uma versão dramatizada do tipo de história que relata em suas narrativas líricas sobre a vida dos criminosos e condenados. Superficialmente a peça parece uma epopeia algo intensa e estilizada da vida das prisões; poderia servir de roteiro para algum filme de prisão de Hollywood, se não fosse sua franca amoralidade. E no entanto a intenção do autor fica bem longe do mero naturalismo. A rubrica inicial diz: “Toda a peça se desenrola como num sonho. ... Os movimentos dos atores devem ser pesados ou então extrema e incompreensivelmente rápidos, como a luz de um relâmpago.”¹³ Em outras palavras, Genet quer deixar bem claro que a peça não pretende representar acontecimentos reais, que é antes um devaneio, a corporificação da fantasia de um prisioneiro, o produto de uma imaginação febril.

E a seu modo estranho, invertido, subvertido, o tema dos devaneios de Genet assemelha-se a muitas das histórias de Thomas Mann e Kafka. Lefranc é o repudiado que tenta emular a beleza autêntica, instintiva, e o gregarismo intuitivo dos seres humanos sem complicações, que são simplesmente eles mesmos, que não têm necessidade de querer ser de uma maneira ou outra. E mesmo quando ele se força a dominar sua fraqueza e a realizar o ato que o tornará igual aos outros, eles o rejeitam. Nada que ele possa realizar fará com que seja aceito. Olhos Verdes é analfabeto: sua desgraça o escolhe; Lefranc sabe ler e escrever: escolhe sua

desgraça. Mas é sua conscientização que o coloca fora dos limites. É por ter consciência de si que é apanhado, como o homem perdido na sala de espelhos se perde entre os reflexos de sua própria imagem.

A segunda peça de Genet, *As criadas*, a primeira a ser encenada, penetra muito mais fundo a sala de espelhos. É a primeira obra na qual Genet se liberta, ao menos ostensivamente, dos limites estreitos do mundo dos prisioneiros.

As criadas começa num quarto em estilo Luís XV, no qual uma senhora elegante está sendo vestida por sua criada, a quem chama de Claire. A patroa é altiva, a criada é servil, mas é patente que as duas se provocam e desafiam. Por fim a criada esbofeteia a patroa. Repentinamente soa um despertador, e num instante toda a cena desarma: percebe-se que a senhora não era a patroa, mas uma de duas criadas que brincavam de patroa e criada na ausência da verdadeira patroa. E na verdade a criada que vinha sendo chamada de Claire não é Claire, mas Solange, pois era Claire quem estava representando o papel da patroa e tratando sua irmã como a patroa trata Claire.

Toda vez que a patroa sai, as duas representam o jogo fantástico da servilidade e revolta final contra ela, cada qual fazendo o seu papel a cada vez. Pois são ambas presas à patroa, que é mais jovem e mais bonita que elas, por uma mistura de afeição, amor erótico e ódio profundo. As duas acabam de causar a prisão de Monsieur, o amante da patroa, por meio de uma carta anônima enviada à polícia. Toca o telefone: Monsieur está em liberdade sob fiança, o que deixa as duas aterrorizadas, pois agora a denúncia será descoberta. Elas decidem então matar a patroa quando esta voltar, envenenando o seu chá. A patroa chega, e as duas escondem dela a notícia da libertação de Monsieur; mas quando ela

está a ponto de tomar o chá envenenado percebe que o telefone está com o receptor fora do lugar, e uma das criadas deixa escapar a notícia da libertação. A patroa não chega a tomar o chá; sai precipitadamente para encontrar o amante. As criadas ficam sós e retomam o jogo de patroa e criada. Claire torna a fazer o papel de patroa e exige que lhe seja servida a xícara de chá envenenado. Já uma vez, anteriormente, Solange fracassara na tentativa de matar a patroa. Agora Claire vai demonstrar sua coragem: toma o veneno e morre, no papel da patroa.

As duas criadas são ligadas pelo amor-ódio que sentem por serem a imagem espelhada uma da outra. Como diz Claire: “Estou cansada de ver minha imagem refletida por um espelho, como um mau cheiro. Você é o meu mau cheiro.”¹⁴ Ao mesmo tempo, no papel da patroa, Claire vê toda a raça das empregadas como um espelho deformante das classes mais altas: “Com suas caras amedrontadas, culpadas, seus cotovelos calejados, suas roupas fora de moda, seus corpos gastos que só merecem sobras jogadas fora! Vocês são nossos espelhos deformantes, nossos restos odiosos, nossa vergonha, nossa borra!”¹⁵ O que as duas odeiam ver refletido uma na outra, portanto, é o reflexo distorcido do mundo seguro de seus patrões, que elas adoram, macaqueiam e odeiam.

Mas a sala de espelhos de Genet é ainda mais tortuosa. Quando, em 1947, Louis Jouvet propôs-se montar *As criadas*, o autor insistiu a princípio que as três mulheres fossem interpretadas por homens. Como dissera em sua primeira narrativa, *Nossa Senhora das Flores*: “Se algum dia eu tivesse de encenar uma peça com papéis femininos, insistiria em que fossem interpretados por rapazes, informando o público a esse respeito por um cartaz colocado à direita ou à esquerda do cenário durante todo o espetáculo.”¹⁶ De modo que, na realidade, as duas jovens e sua patroa são rapazes.

Como ressaltou Sartre em sua brilhante análise de *As criadas*, a peça reproduz quase exatamente a situação de *Alta vigilância*. Monsieur, o supercriminoso ausente, corresponde a Bola de Neve, o herói-assassino invisível. Madame, cuja beleza e riqueza são reflexo da glória de Monsieur, representa Olhos Verdes; e as duas criadas representam as duas figuras menores, Maurice e Lefranc, que amam e odeiam ver sua própria insuficiência refletida na glória maior de seu herói. Do mesmo modo que Lefranc assassina Maurice para provar que é igual a Olhos Verdes, Claire desafia a morte obrigando Solange a servir-lhe a xícara de chá envenenado. Voltamos aos devaneios do prisioneiro, à fantasia do marginalizado que faz esforços vãos para atingir o mundo da aceitação e da integração.

Mas a patroa e seu amante, senhores das criadas, não representam apenas a camada superior da hierarquia dos condenados, como faziam Bola de Neve e Olhos Verdes em *Alta vigilância*. Eles são também a imagem da própria sociedade respeitável, o mundo fechado dos *justos*, de que Genet, o órfão abandonado, se sentia excluído e rejeitado como uma monstruosidade. A revolta das criadas contra sua patroa não é um gesto social, uma ação revolucionária; sua coloração é nostálgica e agoniada, como a revolta de Satã, o anjo caído, contra o mundo de luz do qual é eternamente banido. E é por isso que tal revolta não se expressa em protesto, mas em ritual. Cada uma das criadas por sua vez representa o papel da patroa, expressando seu desejo de *ser* a senhora, e cada uma por sua vez assume a tarefa de representar a outra criada, passando da adoração e do servilismo ao abuso e à violência, expressando a descarga de todo o ódio e inveja do marginal que se vê como um amante rejeitado. Esse ritual, como salienta Sartre, é uma espécie de Missa Negra, é o desejo de matar

o objeto amado e invejado, congelado e eternamente repetido em forma de ação cerimonial e estereotipada. O ritual encarna a frustração: uma ação que nunca será executada no mundo real é repetidamente realizada como mero jogo. E nem sequer o ritual chega jamais a atingir seu clímax natural; a patroa sempre chega antes. Considera Sartre que até mesmo esse fracasso é subconscientemente incorporado ao ritual. O jogo é jogado de tal modo que o tempo perdido na preparação é sempre longo demais para permitir que se atinja o clímax.

O ritual da realização de um desejo é um ato inteiramente absurdo – é a futilidade refletindo a si mesma, é o desejo de realizar alguma coisa incapaz de varar o abismo que separa o sonho da realidade, é a “simpatia” dos primitivos incapazes de enfrentar a dureza fria e implacável do mundo real. Esse ritual pertence ao mundo da neurose e da obsessão compulsiva, e expressa uma abdicação da vida real.

O conceito do ato ritual, a repetição mágica de uma ação privada de realidade, é a chave para a compreensão do teatro de Genet. Ele próprio descreveu seu ideal da união do ritual com o dramático na carta ao editor Pauvert que serve de prefácio a uma das edições de *As criadas*:

Num palco como o nosso, numa plataforma, era uma questão de reconstituir o final de uma refeição. A partir daí, quando a pessoa quase não pode descobrir mais nada aí, o mais alto drama moderno tem encontrado expressão em 2 mil anos do diário sacrifício da missa. O ponto de partida desaparece em meio a uma profusão de ornamentos e símbolos. ... Um espetáculo que não agisse sobre a minha alma seria vão. ... Não há dúvida de que uma das funções da arte é substituir a fé religiosa por meio do eficaz ingrediente da beleza. Ao menos essa beleza deve ter a força de um poema, quer dizer, de um crime. Mas deixemos estar.¹⁷

Genet repudia o teatro de mero entretenimento e não acredita que em nosso mundo ocidental o teatro jamais possa ter o efeito de verdadeira comunhão, de verdadeira ligação entre seres humanos. Recorda ele que em certa ocasião Sartre lhe contou que só uma vez experimentara esse tipo de reação num espetáculo teatral: durante uma peça de Natal num campo de prisioneiros de guerra, quando a nostalgia provocada por uma peça francesa no palco repentinamente recriou a própria França, a terra natal e sua unidade mística, não no palco, mas na plateia. Contudo, diz Genet,

não sei o que será o teatro no mundo socialista. Posso compreender mais facilmente o que ele seria entre os mau-maus, mas no mundo do Ocidente, cada vez mais tocado pela morte e dirigido para ela, o teatro não pode fazer mais que se refinar até ser um “reflexo” da comédia de uma comédia, o reflexo de um reflexo, cuja realização cerimonial pode tornar requintada, mas quase invisível. Quando se escolhe imaginar a si mesmo morrendo deliciosamente é necessário procurar e providenciar com rigor os símbolos funerários. Ou então é preciso escolher viver e descobrir o inimigo. Para mim nunca haverá um inimigo em lugar nenhum, como nunca haverá uma pátria, nem mesmo abstrata e interior. Se alguma coisa me comover, será a nostalgia do que uma vez foi minha terra natal. Só um teatro de sombras tem ainda a capacidade de tocar-me.¹⁸

O teatro de Genet é, de maneira muito literal, uma dança macabra. Se a morte está sempre no teatro de Ionesco, na medida em que o medo da extinção permeia seu sentido da existência, no teatro de Genet o mundo dos seres só existe como uma lembrança nostálgica da vida num mundo de sonho e fantasia. Isso é observado por Sartre logo na primeira página de seu monumental estudo sobre Genet: “Genet não passa de um morto; se ainda parece viver, só o faz naquela existência larvária que alguns povos atribuem aos mortos em suas tumbas. Todos os seus heróis morreram ao menos uma vez em suas vidas.”¹⁹

O jogo dos espelhos de Genet – no qual cada realidade aparente se revela como uma aparência, uma ilusão, que por seu turno se revela novamente parte de algum sonho ou ilusão, e assim por diante, ad infinitum – é um recurso usado para pôr a descoberto o absurdo fundamental da existência, seu vácuo. O ponto fixo do qual julgamos que podemos, a salvo, observar o mundo, que talvez seja feito de aparências enganosas, mas sempre reduzível a uma realidade última, é ele mesmo revelado como mero reflexo num espelho, e então toda a estrutura entra em colapso. O primeiro golpe de teatro de *As criadas* é um bom exemplo: vemos uma grande senhora sendo vestida por sua criada, Claire; e segundo nossos hábitos adquiridos da etapa expositória de uma peça, memorizamos as relações apresentadas. Repentinamente, ao som da campainha de um despertador, desaparecem os pontos de referência estabelecidos: o que parecia ser a senhora é Claire, a criada, e o que parecia ser Claire vemos agora que é Solange; o que, enfim, parecia ser a cena inicial de uma peça convencional, vê-se agora, era uma sequência de representação ritual dentro de outra peça.

“Aquele momento”, como diz Sartre na linguagem técnica de sua filosofia existencialista,

no qual as luzes piscam, quando a volátil unidade do ser do não ser e o não ser do ser é realizada na penumbra, esse instante perfeito e perverso nos faz compreender, por dentro, a atitude mental de Genet quando sonha: é o momento do mal. Pois para chegar a jamais *utilizar positivamente* a aparência, Genet quer que suas fantasias, afastadas duas ou três vezes da realidade, revelem-se em seu nada. Nessa pirâmide de fantasias a aparência final destrói a realidade de todas as outras.²⁰

Ou como diz o próprio Genet ao descrever o que procurou fazer em *As criadas*:

Tentei estabelecer um *distanciamento* que, ao admitir o uso de um tom declamatório, levasse o teatro para o teatro. E esperei também com isso obter a abolição dos personagens... substituindo-os por símbolos tão distantes quanto possível, a princípio, daquilo que deveriam significar, mas mesmo assim ligados a esse significado para poder unir, por esse único meio, autor e plateia; para transformar os personagens, enfim, em meras metáforas daquilo que deviam representar.²¹

Assim sendo, os próprios personagens só são personagens em aparência – são meros símbolos, reflexos num espelho, sonhos dentro de sonhos.

QUANDO *As criadas* estreou no Athénée em Paris, a 17 de abril de 1947, sob a direção do mais importante ator da França, Louis Jouvet, parecia que Genet finalmente havia se estabelecido no mundo da respeitabilidade. Suas narrativas em prosa já circulavam então em edições impressas, em particular. Na verdade foi Jouvet quem sugeriu a Genet que escrevesse a peça. “Encomendada por um ator famoso em sua época, minha peça foi escrita por vaidade, mas em profundo tédio.”²² Brilhantemente montada, com um cenário de Christian Bérard, de deslumbrante beleza, *As criadas* alcançou sucesso considerável. Mas Genet ainda não estava inteiramente regenerado; e em 1948 esteve ameaçado de uma sentença de prisão perpétua, quando só uma petição assinada por um grupo de grandes figuras literárias, entre as quais Sartre e Cocteau, persuadiu, afinal, o presidente da República a conceder-lhe o perdão.

Supõe-se que nessa ocasião Genet tenha realizado seu primeiro filme. *Canção de amor*, filme mudo com cerca de meia hora de duração, reafirma notadamente alguns dos principais temas abordados por Genet em sua prosa. O filme é tão explicitamente

erótico que foi impossível garantir sua exibição para o grande público. Com efeito, após estrear em São Francisco em 1966, o filme teve de ser retirado do circuito. *Canção de amor* inicia com a tomada do exterior de uma prisão, incluindo uma sequência de janelas com barras de ferro. De duas janelas adjacentes, duas mãos se projetam, tentando se tocar. Um agente prisional que vê a cena sobe até o respectivo piso, a fim de investigar a situação. Pela portinhola de várias celas ele observa diversos prisioneiros, em diferentes estágios de práticas autoeróticas. Após identificar os dois culpados, um homem maduro e um mais jovem (cujas tentativas de contato e cujas voluptuosas fantasias mútuas nos são mostradas), o agente invade uma das celas e espanca brutalmente um detento, nesse caso, o homem mais velho; entretanto, ironicamente, a dor apenas intensifica o prazer da vítima, em meio às suas fantasias eróticas. De volta ao pátio da prisão, o agente derrotado observa as duas mãos novamente projetando-se das duas janelas adjacentes. Agora, uma das mãos segura uma guirlanda de flores, e isso, finalmente, concretiza o contato entre os dois amantes. Tipicamente, o filme contém uma elevada quantidade de imagens de natureza sentimental e homossexual; genitálias transformam-se em buquês de rosas, guirlandas de flores unem o casal separado. Não obstante, trata-se de um filme notável, bem-feito, um terrível documento sobre a angústia sexual de prisioneiros.

A sorte sorriu para Genet. Uma das principais editoras da França começou a publicar uma edição monumental de suas obras; o primeiro volume apareceu em 1951, o grande estudo introdutório de Sartre apareceu em 1952, e um novo volume em 1953. Mas parecia que Genet havia parado de escrever para o teatro. Constava mesmo que ele havia abjurado o teatro depois de sua experiência com *As criadas* e *Alta vigilância* (lançada no Théâtre des Mathurins em

fevereiro de 1949). Em sua carta a Pauvert sobre *As criadas*, comenta que não gosta do teatro e seu mundo: “O poeta [que se aventurar nele] encontrará armada contra si a estupidez arrogante dos atores e da gente de teatro. Não se pode esperar nada de uma profissão que é exercida com tão pouca seriedade e respeito. Seu ponto de partida, sua *raison d’être*, é o exibicionismo.”²³ Mas em 1956 já havia Genet escrito uma nova peça, *O Balcão*.

Os acontecimentos que cercaram a primeira produção dessa obra mostram que nos anos passados até então não adotara ele de modo algum opinião mais favorável a respeito dos atores e da gente de teatro. *O Balcão* teve sua première mundial a 22 de abril de 1957, no Arts Theatre Club, de Londres, restrita a seus sócios, e portanto isenta de censura. As mesmas edições de jornais londrinos que continham as críticas do espetáculo contavam também o episódio da expulsão do autor do teatro depois de fazer objeções violentas à maneira pela qual a peça estava sendo montada. Peter Zadek, o jovem diretor alemão que já em 1952 dirigira *As criadas* em francês, em Londres, montando mais tarde sua primeira apresentação em inglês, foi acusado por Genet de haver vulgarizado *O Balcão*.

“Minha peça passava-se num bordel de dimensões nobres”, consta haver dito; “Peter Zadek botou no palco um bordel de dimensões mesquinhas”.²⁴ E diz-se que Bernard Frechtman, o excelente tradutor americano de Genet, teria comentado: “[As cenas no bordel] deveriam ser apresentadas com a solenidade de uma missa na mais bela catedral. O sr. Zadek transformou tudo em apenas um bordel comum.”²⁵ Alguns dias depois, o diretor divulgou sua versão da controvérsia num artigo generoso e magistralmente arrazoado, no qual rendia homenagem a Genet como artista: “É essa total inabilidade de fazer qualquer concessão em relação à sua

visão que faz de Genet um dos grandes poetas dramáticos de nosso século.”²⁶ Zadek explicou a explosão de Genet como manifestação de sua preocupação com a fronteira entre a fantasia e a realidade:

Toda a vida de Genet parece repetir o esquema do visionário que tenta fazer “sua fantasia penetrar na realidade do mundo”. Mas o mundo sempre crucificou os visionários, e “são Genet” não era exceção. ... Para ele, seu sonho perfeito de *O Balcão* era realidade; e se o que fazíamos era uma tentativa de concretizá-lo, a nossa realidade, a produção da peça no palco, com atores, tinha de ser sacrificada.²⁷

O conflito em torno da produção londrina de *O Balcão* (reconhecidamente uma tentativa corajosa num teatro pequeno e com orçamento modesto) foi mais que um incidente pitoresco na vida de um dramaturgo interessante e excêntrico, pois ilumina toda a posição de Genet: a profunda tensão interior que nasce de sua busca de alguma coisa absoluta, bela, algum elemento sacramental no sistema de valores invertido no qual o mal é o maior bem e o belo só floresce num solo de excremento e crime sórdido. Por isso não é nada paradoxal que Genet exigisse que suas fantasias de sexo e poder fossem encenadas com a solenidade e o esplendor externo da liturgia das maiores catedrais do mundo, ao mesmo tempo insistindo com o diretor para que a produção fosse “vulgar, violenta e de mau gosto”,²⁸ garantindo-lhe que, “se alguém lhe disse que você produziu essa peça com bom gosto você fracassou. Minhas vagabundas devem parecer as piores prostitutas do mundo”.²⁹ Sem dúvida, corresponder a tais exigências é muito difícil, se não impossível.

Na realidade, a produção londrina de *O Balcão*, apesar de muitos erros, fraquezas e cortes de passagens importantes, em alguns sentidos conseguiu fazer a totalidade da peça atravessar a ribalta de modo mais completo que a produção francesa de Peter Brook, mais

requintada, com belíssimos cenários e magnífico elenco, no Théâtre du Gymnase, em maio de 1960. O ritmo mais lento, resultante da execução mais fiel da intenção do autor, fez o espetáculo arrastar-se a tal ponto que, depois da primeira noite, a cena nuclear e central, passada entre os revolucionários, embora ensaiada e incluída na estreia, foi omitida (como o foi também na produção de março de 1960 em Nova York), o que privava o clímax final da peça de um momento indispensável à sua compreensão. Mas, por outro lado, no momento da estreia parisiense, Genet tomou a precaução de ir curar um reumatismo na Grécia.

O *Balcão* é um passo adiante no desenvolvimento orgânico da posição de Genet. Novamente, logo de início, recebemos um grave abalo: a peça começa com um bispo magnificamente paramentado discorrendo em altissonante linguagem teológica; porém, mal nos adaptamos à ideia de estarmos vendo um bispo, torna-se brutalmente patente que não estamos num palácio episcopal, mas num bordel, e que o homem que vemos não é um bispo, e sim um senhor que pagou à dona da casa para satisfazer suas fantasias de sexo e poder. O bordel de Madame Irma, o Grande Balcão, é um palácio de ilusões, uma sala de espelhos. Ali os homens podem satisfazer seus sonhos mais secretos; podem ver-se como juiz impondo punição a uma ladra; como um general sentindo-se amado por seu cavalo favorito, que também é uma moça linda; como um leproso sendo miraculosamente curado pela Madona em pessoa; como um soldado da Legião Estrangeira, à morte, socorrido por uma linda donzela árabe. O material de cena para todas essas frequentes fantasias são encontrados no estabelecimento de Madame Irma, que, desse modo, não é apenas uma sala de espelhos, tanto no sentido metafórico quanto no material (há espelhos por todo lado, multiplicando as imagens de auto-

heroização), mas também uma espécie de teatro no qual Madame Irma é diretora e empresária.

O enredo da obra nasce do fato de o país no qual existe o Grande Balcão estar em meio a uma revolução. Durante as primeiras cenas, ouve-se o som da metralha. Os revolucionários desejam destruir a estrutura estabelecida do poder, representada como é pela imagem da rainha do país, casta e distante, de seus bispos, seus juízes, seus generais. Uma das internas da casa, uma jovem chamada Chantal, apaixona-se pelo chefe revolucionário, um bombeiro que ela conhecera quando ele fazia um concerto no Grande Balcão, e se transforma numa espécie de símbolo da revolução, sua Joana d'Arc. A luta contra a revolução é liderada pelo Chefe de Polícia, que é o verdadeiro poder no país, representando o aparato moderno da ditadura, o manipulador do poder totalitário e terrorista. O Chefe de Polícia sabe, no entanto, que em última análise o poder não é uma questão de tortura e força bruta, mas de domínio da mente do povo. Tal domínio encontra sua expressão mais autêntica nas fantasias secretas dos homens; ele só se sentirá seguro quando no bordel de Madame Irma começar a haver procura dos trajes e circunstâncias do Chefe de Polícia totalitário. Na maior ansiedade, ele fica perguntando se alguém já pediu esse cenário no bordel. Tudo está preparado para a ocasião, mas até o momento ninguém ainda quis sonhar com esse tipo de grandeza.

Vamos conhecer os revolucionários numa cena que serve de contraponto ao mundo do Grande Balcão, mas também aqui o poder é baseado em fantasias de sexo. Alguns dos rebeldes querem promover Chantal a uma espécie de marca registrada da revolução, com a linda moça a liderar o ataque, entoando canções contagiantes para estimular os homens a se empenharem mais. Roger, o líder, resiste aos apelos, mas no fim tem de ceder,

protestando: “Eu não trouxe você, não raptei você para que se transformasse no unicórnio ou numa águia de duas cabeças.” Mas Chantal vai assim mesmo.

O palácio real é dinamitado, a rainha e sua corte pulverizadas. Um enviado do palácio aparece no Grande Balcão. A situação só será salva se o povo puder ser convencido de que os velhos símbolos estão intactos. Não poderia Madame Irma assumir o papel da rainha, enquanto seus fregueses – os homens vestidos de bispo, general, juiz – assumiriam essas funções? Madame e os fregueses concordam. Solenemente aparecem no balcão e saúdam o povo. Chantal avança na direção do balcão e é morta por um tiro que vem de baixo. Seria uma bala perdida? Ou teriam os revolucionários atirado para transformá-la em mito? Ou teria sido o bispo, que a queria para ser um de seus santos?

A revolução é derrotada. Mas o “bispo”, o “general” e o “juiz”, tendo exercido suas funções no mundo real, estão cansados e saudosos de suas fantasias. Quando tentam afirmar a verdade de suas funções, são alertados pelo Chefe de Polícia, de que é ele quem detém o verdadeiro poder. Mas este, por sua vez, continua a sonhar com o dia em que sua função será investida da dignidade de constituir o núcleo de um sonho erótico. Ele começa a construir um monumental mausoléu para si, na esperança de aproximar-se mais de seu desejo, na tentativa de elaborar um símbolo para sua dignidade que toque a imaginação dos homens. Rejeitou a túnica rubra e o machado do carrasco; sua ideia mais nova é que deveria ser representado por um falo gigantesco.

Chega o primeiro freguês a querer vestir-se de Chefe de Polícia: é Roger, o líder dos revolucionários derrotados. Ansiosamente, Irma (que agora é a Rainha) e seus dignitários observam a cena através do complexo aparato de espelhos e periscópios que permite à dona

do bordel ver tudo o que se passa em cada quarto. Roger “encena” sua própria fantasia de poder e tortura, mas no fim, exclamando “Já que faço o papel de Chefe de Polícia... tenho o direito de levar o personagem que escolhi até as últimas consequências de seu destino – não, do meu –, o direito de identificar seu destino com o meu”, puxa de uma faca e se castra. O Chefe de Polícia, satisfeito por sua imagem haver sido consagrada nas fantasias do povo, empareda-se em seu mausoléu... ou em sua representação no bordel. Ouvem-se disparos de metralhadora; começou outra revolução. Madame Irma manda embora seus fregueses, despe as insígnias reais que adotara e prepara-se para voltar a seu antigo papel de dona de uma casa de ilusões.

Na rubrica de *Alta vigilância*, Genet tinha necessidade de insistir em que a interpretação deveria ser como um sonho. Em *O Balcão* não há necessidade de tais recomendações, pois fica bem claro que a peça representa um mundo de fantasia sobre um mundo de fantasia; o sonho de Genet a respeito da natureza essencial do poder e do sexo, que, para ele, têm as mesmas raízes; sua fantasia de desejo a respeito da verdadeira natureza dos juízes, policiais, oficiais e bispos. A criança abandonada, repudiada pela sociedade cujos códigos não reconhece, incapaz de compreender os motivos dos órgãos do aparato coercitivo do Estado, elabora sua própria fantasia a respeito dos motivos dos homens que agem como instrumento desse Estado. O enjeitado conclui que eles agem para expressar sua necessidade sádica de dominação, e que usam o poderoso simbolismo de que estão cercados, o cerimonial e o ritual dos tribunais, do Exército e da Igreja, para fortalecer e garantir o seu domínio. E assim o sexo, que para Genet é – essencialmente – uma questão de domínio e submissão; o poder do Estado, que se manifesta na dominação do prisioneiro pelos tribunais e pela polícia;

e o cerimonial romântico, que é manifestação do mito no sexo, bem como no poder, são fundamentalmente a mesma coisa.

Uma sensação de desproteção invade a consciência do homem ocidental contemporâneo quando defronta a vasta complexidade do mundo moderno, e a impotência do indivíduo para fazer sentir sua influência particular nessa máquina intrincada e misteriosa. Um mundo cujo funcionamento é misteriosamente independente de nosso controle consciente tem de parecer absurdo. Não há mais objetivo religioso ou histórico; nada mais tem sentido. O prisioneiro que é materialmente separado do mundo lá fora está sendo literalmente privado dos meios de fazer sentida sua presença, de causar qualquer impacto na realidade. Sob esse aspecto, o prisioneiro experimenta a condição humana de nossa época mais intensa e mais diretamente que qualquer um de nós. Ele, ou pelo menos um preso da sensibilidade e da capacidade de expressão de Genet, pode portanto tornar-se aquele que expressa os pensamentos inexpressados, o mal-estar subconsciente do homem ocidental.

A visão de Genet em *O Balcão* pode ser vingativa e distorcida pelo ódio do marginal pela sociedade, mas nem por isso deixa de ser válida. Seria um engano criticar a peça dizendo que a análise do funcionamento da sociedade que ele apresenta é falsa, que a Igreja, a lei e as forças policiais e militares têm razões de ser além das de expressar um desejo de poder por parte daqueles que ocupam posições responsáveis em suas hierarquias (muito embora tais motivos tenham, sem dúvida, sua participação na psicologia de advogados, bispos e generais). Fazer tal análise não constitui a preocupação de Genet. O que ele faz é projetar a sensação de impotência do indivíduo apanhado nas malhas da sociedade, dramatizar a raiva muitas vezes reprimida e subconsciente do “eu”

só e aterrorizado pelo peso anônimo e nebuloso do “eles”. É essa desproteção, essa impotência, que busca alívio na explicação substituta do mito e do devaneio. E ao mesmo tempo que, por meio deles, se procura trazer de volta ao Universo um significado e um objetivo, é inevitável o colapso periódico da estrutura. A realidade é um objetivo inatingível; nada que o indivíduo possa fazer pode ter sentido num mundo no limiar da aniquilação por meios e razões que esse indivíduo não pode compreender nem controlar.

Os revolucionários de *O Balcão* tentam abolir um sistema de poder baseado em imagens de mitos, mas, no próprio ato de procurar escapar ao círculo de aço do mito para o mundo da realidade que existe além dele, são obrigados a construir seu próprio mito. Pois a continuidade das sociedades depende das fantasias das massas. Chantal, que fugiu do bordel de Madame Irma porque não suportava prostituir-se com homenzinhos impotentes que tentam participar da sensação da potência sexual e de poder, é inevitavelmente transformada no objeto de um mito, uma imagem sexual destinada a atrair para a sua morte os que deverão ser a bucha para os canhões da revolução. E, após seu autossacrifício no desempenho desse papel heroico, Chantal – a Joana d’Arc mítica – é facilmente agarrada pelo bispo para participar de sua própria liturgia. (É interessante lembrar que Brecht, cuja obra é pouco provável que Genet conhecesse, tenha usado exatamente a mesma imagem. Sua santa revolucionária, em *Santa Joana dos Matadouros*, é canonizada pelos capitalistas logo após sua morte.)

No final, o líder dos revolucionários encara, ele próprio, a verdade a respeito de sua motivação. A realidade que ele queria alcançar era a realidade do poder, do poder representado pelos serviços de informação secretos e pelos métodos terroristas do Estado totalitário moderno. É por isso que ele procura satisfazer seu desejo frustrado

indo ao bordel em busca de satisfação, assumindo a personalidade do Chefe de Polícia. Ao mesmo tempo, sente-se culpado em virtude do que compreendeu, o que o enche de um furioso desejo de vingança. Seu ato de autocastração enquanto encarna o Chefe de Polícia é ambivalente; quer punir a si mesmo por seu desejo de poder e punir o Chefe de Polícia na figura de quem o representa por um ato de “simpatia” mágica. O poder e a virilidade sendo iguais tanto na concepção de Roger quanto na de Genet, e tendo o Chefe de Polícia escolhido o gigantesco falo como seu símbolo heráldico, essa simpatia terá, inevitavelmente, de ser um ato de emasculação.

Roger, muito embora só apareça em dois episódios relativamente curtos de uma peça longa, é o verdadeiro herói de *O Balcão*. Seu papel é análogo ao de Lefranc em *Alta vigilância* e ao de Claire em *As criadas*. Lefranc tenta escapar de seu isolamento e rejeição cometendo um crime. Ele fracassa e volta a uma solidão ainda mais absoluta. Claire, tendo fracassado em sua tentativa de matar a patroa, mata-se fingindo ser a patroa, do mesmo modo que Roger castra o Chefe de Polícia por procuração. Do mesmo modo que Claire, que em verdade deseja ser a patroa a quem ama e odeia, a um tempo satisfaz seu desejo ao encarnar a pessoa amada e se pune por esse desejo ao matar-se, também Roger confessa seu desejo de ser o Chefe de Polícia quando o pune em sua própria pessoa. Mas nem Claire nem Roger conseguem chegar ao mundo exterior. Claire não pode se tornar sua patroa nem matá-la na realidade. Roger não pode conquistar o poder através da revolução nem realmente punir o Chefe de Polícia por meio de mágica. Muito pelo contrário, sua ação completa a aceitação ritual da figura do Chefe de Polícia no quadro das fantasias humanas de sexo e poder. Em lugar de quebrar o espelho para poder chegar ao mundo exterior, Roger não fez nada além de introduzir mais um jogo de

espelhos aos muitos outros que já serviam para refletir imagens falsas de homenzinhos que sonham com o poder verdadeiro.

Essa análise do sonho e do mito é em si, obviamente, um sonho e um mito. Ainda mais do que em *Alta vigilância* e *As criadas* fica bem claro para a plateia que ela não deve aceitar nenhum dos acontecimentos que vê como real. Não há personagens no sentido convencional em *O Balcão*, apenas imagens de instintos e desejos básicos. Nem há, no sentido estrito da palavra, um enredo. Essencialmente, a peça é uma série de rituais seguidos por sua destruição igualmente ritual: os fregueses do bordel executando seus ritos, a apresentação ritual da nova hierarquia do poder, a castração ritual do revolucionário frustrado. A estrutura de enredo necessária à interligação desses atos cerimoniais é a parte mais fraca da peça. É por isso que todos os críticos dizem que a segunda parte é comprida demais e menos impressionante que o início da peça. É então que aquelas figuras de fantasia são supostamente mostradas no exercício real do poder, mas em verdade não fazem mais que discutir o mérito relativo de seus mitos e posar para os fotógrafos (isto é, exhibir-se às massas). E aqui Genet fracassa nitidamente, não consegue encontrar o caminho para a realidade. Por outro lado, os trechos cerimoniais ou de caricatura cerimonial são soberbos, seja como teatro (veja-se, por exemplo, o magistral uso de coturnos para fazer com que as imagens de sonho de homens pequenos pareçam figuras gigantescas), seja como esplendor de linguagem.

Os desníveis da obra nascem do dilema básico de Genet. Ele luta por um teatro de ritual, mas o ritual é a repetição regular de acontecimentos míticos, e, como tal, muito próximo da magia simpática. Esse teatro busca influenciar o mundo real pela representação dos acontecimentos-chave que formaram esse

mundo ou (como nos ritos de fertilidade) pela execução exemplar daquilo que se deseja que aconteça com abundância. Um teatro de ritual e cerimonial, como o teatro da Grécia Antiga, pressupõe um corpo válido e vital de crenças e mitos, que é precisamente o que falta à nossa civilização. Por isso, em *O Balcão*, Genet defronta-se com a necessidade de criar uma estrutura de enredo que forneça a base lógica dessa pseudoliturgia e desse pseudocerimonial; e ele não conseguiu integrar inteiramente enredo e ritual.

Em *Os negros* Genet encontrou uma solução engenhosíssima para esse problema. Aqui temos uma peça, rotulada de *clownerie* (palhaçada), que é totalmente ritual, dispensando, portanto, qualquer recurso de enredo. Um grupo de negros executa a representação ritual de seus ressentimentos e sentimentos de vingança diante de uma plateia branca. Como insiste Genet, numa nota introdutória à peça, ela perderia sua *raison d'être* se não houvesse ao menos uma pessoa branca na plateia. “E se nenhum branco aceitar ir? Nesse caso, máscaras brancas devem ser distribuídas aos espectadores negros na entrada do teatro. E se os negros recusarem as máscaras, devem-se usar manequins.”³⁰ Em outras palavras, a presença – mesmo a presença meramente simbólica – de ao menos um espectador branco é indispensável a esse ritual particular.

Os atores negros que executam o ritual são divididos em dois grupos: os que aparecem como negros, e são encarregados de viver as fantasias dos negros, e os que aparecem, grotesca e visivelmente mascarados, para representar homens brancos. A plateia branca do teatro é confrontada com um reflexo grotesco de si mesma no espelho do palco. Os atores negros devem estar colocados entre duas plateias de brancos. A plateia do palco consiste, no entanto, na imagem fantástica do branco concebida

pelo negro, corporificada na hierarquia do poder numa sociedade colonial: a rainha, altiva e longínqua; seu governador; seu juiz; seu missionário; e seu criado de quarto, que representa o artista ou intelectual que presta serviços à hierarquia do poder sem pertencer a ele no sentido estrito da palavra. É significativo que a rainha, o juiz, o bispo e o general (pois o governador é militar) sejam idênticos às figuras da hierarquia de *O Balcão*.

Diante dessa imagem projetada de domínio estrangeiro, o grupo de negros representa sua fantasia de ressentimento. A parte nuclear do ritual é a fantasia do assassinato ritual de uma mulher branca, elaborada e carinhosamente imaginada nos mais terríveis detalhes. É essa branca que supostamente está no caixão que ocupa o centro do palco. Pois, como diz um dos negros, “precisamos merecer sua [isto é, dos brancos] reprovção e conseguir que pronunciem o veredicto que nos condenará”.³¹ A princípio o negro, que se chama Village, e que dizem haver cometido o crime, descreve a vítima como uma velha harpia que encontraram bêbada e abandonada perto do cais e estrangularam. Mais tarde, quando o assassinato em si é carinhosamente reconstituído, a vítima transforma-se numa mulher de vastos seios, a tal ponto seduzida pelos excepcionais encantos sexuais de seu visitante negro que o convidou para seu quarto, onde foi violada e estrangulada. Como ironia extra, o negro que representa a vítima é motrado, na vida real, como um padre negro, Diouf, e depois de seu assassinato ritual ele toma seu lugar entre os “brancos” da plataforma no fundo do palco.

Depois de os negros terem representado seu ódio e ressentimento, bem como seu sentimento de culpa, começa uma nova fase: a fantasia da libertação final. A rainha e sua corte descem, como se empenhados numa expedição punitiva pela colônia. São apanhados e ignominiosamente mortos pelos negros,

enquanto o bispo missionário é castrado. Agradecendo aos atores negros que representaram os brancos, Archibald, que serve de contrarregra durante a peça, faz um resumo acerca da importância do ritual: “Ainda não é tempo de apresentarmos dramas sobre temas nobres. Mas talvez eles suspeitem do que existe por trás dessa arquitetura de vacuidade e palavras. Somos o que eles querem que sejamos. E iremos ser, absurdamente, até o fim.”³²

O espetáculo da representação ritual dos sentimentos dos negros em relação aos brancos foi grotescamente apalhado, a fim de torná-lo suportável para uma plateia branca. Nas ações preliminares, Archibald informa à plateia: “Para que os senhores possam permanecer confortavelmente instalados em suas cadeiras diante do drama que já está se desenrolando aqui – para que os senhores tenham certeza de que não há perigo de tal drama imiscuir-se traiçoeiramente em suas preciosas vidas – teremos até a decência – decência aprendida com os senhores – de tornar impossível toda comunicação. Aumentaremos a distância que nos separa – uma distância que é básica – por nossa pompa, nossas maneiras, nossa insolência. Pois também somos atores.”³³ E assim a peça toma a forma de uma cerimônia ritual, em lugar de uma discussão direta acerca do problema da cor ou do colonialismo. No ritual, o significado é expresso na repetição de ações simbólicas. Os participantes têm uma sensação de respeito, de participação misteriosa, mais que de comunicação conceitual. A única diferença é que o público vê a paródia grotesca de um ritual, na qual a amargura do que deve ser comunicado emerge da caricatura e do deboche.

Mas esse é apenas o primeiro truque dessa complexa sala de espelhos. Conforme a ação se desenrola, o público vai tomando consciência de que alguma outra coisa, alguma coisa mais real que

o ritual em questão, está acontecendo. Um dos personagens, Ville de Saint-Nazaire, que foi despachado com um revólver na cena inicial, volta quase no fim e relata que um traidor negro foi julgado e executado. De forma que toda a elaborada performance executada no palco fica revelada como uma cortina de fumaça, uma ilusão encenada para distrair a atenção da verdadeira ação nos bastidores. Vimos o ritual do assassinato de uma mulher branca, mas a realidade foi o julgamento e execução de um negro, um traidor negro.

É na entrada de Ville de Saint-Nazaire com a notícia da execução do traidor que os atores que faziam os papéis da corte branca retiram as máscaras e se revelam negros. É só depois de saberem que um novo delegado revolucionário foi mandado para a África a fim de retomar o trabalho do traidor executado que novamente colocam suas máscaras e encenam a execução e tortura dos opressores brancos.

Então, todo o ritual de vingança não passou de um diversionismo grotesco. Ou não? Pois sabemos que Ville de Saint-Nazaire também é ator, e que nada de real se passou nos bastidores – que, na verdade, o espetáculo teatral é mais verdadeiro que a suposta realidade da execução e da revolução. Tenha Genet ou não tido essa intenção, a farsa da ação política por trás da cortina de fumaça de uma representação grotesca é apenas mais um reflexo numa cadeia de miragens.

Além do mais, sabemos muito bem que os negros do palco representam muito mais que apenas negros. Do mesmo modo que as empregadinhas de *As criadas*, mesmo se interpretadas por mulheres, devem ser rapazes interpretando mulheres, mas representando um mundo de homens, os negros de Genet, interpretados por negros, não são realmente negros. Como ele

mesmo disse numa enigmática nota introdutória da peça: “Certa noite um ator pediu-me que escrevesse uma peça para um elenco negro. Mas o que é um negro? Para início de conversa, de que cor é ele?”³⁴ Os negros da peça são uma imagem de todos os enjeitados da sociedade; e representam, acima de tudo, o próprio Genet, que, ao ser chamado de ladrão aos dez anos, resolveu “ser o que eles querem que sejamos”. Ou, como diz Archibald: “Neste palco somos prisioneiros culpados que brincam de ser culpados.”³⁵ Os negros são, novamente, os condenados, os prisioneiros que, privados da oportunidade de participar do mundo real, sonham seus sonhos de culpa e de vingança – inclusive o julgamento e a execução de traidores.

“Nós, você e eu”, diz Village, “estávamos andando nas beiradas do mundo, fora dos limites permitidos. Éramos a sombra, o obscuro interior, de criaturas luminosas.” Ao dizer isso, Village está falando de seu amor por Virtue, a prostituta negra. Por um momento, quando o amor os aqueceu, ele esteve no limiar da realidade:

Quando vi você, de repente – e talvez durante um segundo – tive força para rejeitar tudo o que não era você e rir da ilusão. Mas meus ombros são muito fracos; não fui capaz de aguentar o peso da condenação do mundo. E comecei a odiar você quando tudo em você teria acendido o meu amor e quando o amor teria tornado insuportável o desprezo dos homens, e o seu desprezo teria tornado o amor insuportável. O fato é que odeio você.³⁶

Sendo-lhes negada a dignidade do homem, são também negadas aos rejeitados, aos negros, as emoções do mundo real. E, no entanto, no final da peça, quando o ritual grotesco já se dissolveu, Village e Virtue ficam sós no palco, e Village tenta aprender os gestos do amor, por mais difíceis que sejam de aprender. Esse é o primeiro raio de esperança no sombrio teatro de Genet: dois de seus personagens que tiveram coragem de se libertar do círculo do sonho

e estabelecer um contato humano autêntico por meio do amor. Ou será essa interpretação por demais otimista? Não será esse final feliz apenas uma fantasia da realização de um desejo, e, como tal, falsa? Não parece. O quadro final de *Os negros* nos mostra todo o elenco de pé no fundo do palco, apenas com Virtue e Village de costas para o público e andando na direção de seus companheiros ao som do minueto de *Don Giovanni*. De modo que os amantes *realmente* viraram as costas ao mundo da ilusão.

Os negros foi escrita em 1957 e lançada por um grupo de atores negros, Les Griots, sob a direção de Roger Blin, no Théâtre de Lutèce, a 28 de outubro de 1959. Brilhantemente interpretada, a peça alcançou considerável sucesso e teve uma carreira de vários meses, muito embora tenha deixado tonta boa parte da plateia, além de vários críticos.

Apesar de seu repetidamente proclamado desprezo pelo teatro como local de trabalho, Genet continuou ativo como dramaturgo. Sua peça seguinte, *Os biombos*, de 1961, apresenta-nos seu amargo comentário sobre a Guerra da Argélia. À primeira vista poderia parecer que Genet estivesse seguindo o desenvolvimento de Adamov, transformando-se em realista político. Mas estamos longe disso, muito embora *Os biombos* sem dúvida revele onde estão as simpatias de Genet no conflito que escolheu como tema. Na verdade, *Os biombos* resume e enuncia de novo o tema de *Os negros* e, de modo geral, com menos sucesso. A peça, que utiliza um grande número de personagens, novamente apresenta os mais pobres entre os pobres, os camponeses argelinos, como enjeitados da sociedade lutando desesperadamente contra os poderes constituídos – as autoridades, *les justes*. Mas enquanto *Os negros* concentrava sua ação em uma única e poderosa imagem poética, *Os biombos* dispersa-se por um vasto palco ao ar livre (Genet

insiste em que a peça deve ser representada ao ar livre) que se eleva em quatro níveis. A ação se desenrola, muitas vezes em vários níveis ao mesmo tempo, na frente de uma enorme variedade de biombos que são empurrados para a cena sobre silenciosas rodas de borracha. A indicação do cenário de cada cena deve aparecer pintada nesses biombos, e em alguns casos serão desenhadas neles pelos próprios atores. A distribuição inclui quase cem personagens, mas Genet especifica que cada ator deve fazer cinco ou seis papéis.

O ponto nuclear desse monumental panorama é ocupado por Saïd, o mais pobre de todos os árabes, tão pobre, em verdade, que só tem dinheiro para casar com a moça mais feia, Leila. A mãe de Saïd domina não só a ele como também toda a ação da peça, e é, como em geral as figuras maternas na obra de Genet, um personagem excepcionalmente polivalente. Saïd e sua mãe estão envolvidos na rebelião; a mãe é morta e aparece no nível mais alto do palco, junto com uma longa fila de outros mortos, para ficar observando a ação, assim como as figuras mascaradas dos brancos em *Os negros*. A vida de uma aldeia árabe, com seu cádi, seu bordel, seu mercado, seus *colons*, seus policiais, é vividamente evocada. Caricaturas grotescas de soldados franceses executam macaquices cruéis e obscenas. Mas a tendência anticolonial da peça é em grande parte sobrepujada por uma profusão de imagens de erotismo anal que não havia até então aparecido tão abertamente na obra dramática de Genet, muito embora tenha estado sempre presente em suas narrativas em prosa. Por isso, bem como por sua dispersão, *Os biombos* parece menos bem-sucedida que as peças anteriores de Genet. É claro que não poderia ser apresentada na França enquanto não estivesse resolvido o

conflito argelino, e teve sua estreia mundial, numa versão muito cortada, em Berlim Ocidental em maio de 1961.

Peter Brook, que no início de 1964 tinha inaugurado uma temporada inspirada no Teatro da Crueldade com o objetivo expresso de treinar uma companhia de atores para encenar *Os biombos*, só conseguiu levar a termo uma montagem experimental – exibida apenas para convidados – das doze primeiras cenas, pouco mais que a metade da peça. Foi uma noite memorável no teatro. A cena em que o incêndio provocado pelos argelinos nos jardins dos colonizadores é indicado por labaredas pintadas sobre telas causou um frenesi cuja intensidade será inesquecível. Foi *action painting* transformada em teatro. Contudo, dificuldades com a censura e a improbabilidade de sucesso junto ao grande público provocaram o abandono do projeto. A companhia treinada por Brook triunfou no verão de 1964, com a montagem de *Marat/Sade*.³⁷ A história é plena de ironias singulares: após o término do conflito argelino, e no apogeu do comando de Charles de Gaulle, *Os biombos* finalmente foi objeto de sua primeira montagem francesa, no Odéon, em 21 de abril de 1966, sob a direção de Roger Blin, com Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault nos papéis principais. Houve alguns protestos, mas a produção foi recebida com entusiasmo pela maioria do público.

Constava que *Os biombos* integrava um ciclo de sete peças nas quais Genet estaria trabalhando, mas, ainda no final da década de 1970, nenhuma dessas obras tinha se concretizado.

O filme *Chamas de verão (Mademoiselle, 1966)*, dirigido por Tony Richardson e protagonizado por Jeanne Moreau, é bastante típico da abordagem de Genet diante da realidade. Uma pudica professora de vilarejo observa um trabalhador estrangeiro, dotado de um físico escultural (no roteiro original, o homem é polonês, na versão final do

filme é italiano), realizar proezas no trabalho de resgate em um acidente local. A professora comete uma série de crimes (ateia fogo a um celeiro, envenena um poço, destrói uma barragem), apenas para satisfazer seus desejos reprimidos, pois em todas essas ocasiões o belo e valente estrangeiro intervém para ajudá-la. Sem saber como explicar a sucessão de desastres, os xenófobos habitantes do vilarejo convencem-se de que o estrangeiro é o culpado. Depois de uma tórrida noite satisfazendo seus desejos com o homem, a jovem pudica observa, com frieza e distanciamento, a multidão linchar seu amante. Então, ela arruma as malas e, hipócrita, parte para um novo local de trabalho. O roteiro de Genet é brilhante. Infelizmente, na transferência canhestra para a tela, torna-se um tanto ridículo, quase uma autoparódia.

A partir de então, Genet, ao menos no que diz respeito a publicações de obras teatrais, manteve-se calado. No final da década de 1960, ele adotou uma postura contumaz em favor dos Panteras Negras, nos Estados Unidos, e fez uma série de aparições públicas em defesa do grupo.

Genet leva uma vida discreta, solitária, nômade, mudando-se, praticamente sem bagagem ou bens, de hotel em hotel, aparecendo brevemente em um continente, reaparecendo em outro, um andarilho entre mundos.³⁸

AO ESCREVER PARA o teatro e o cinema, Genet conseguiu aquilo que todos os seus personagens (com a possível exceção de Village e Virtue) não conseguiram, isto é, escapar da viciosa espiral do devaneio e da ilusão, e ao colocar no palco suas fantasias – concretas, brutais e perturbadoras – conseguiu registrar sua marca no mundo real, nem que seja apenas para deixar uma plateia de *les*

justes profundamente abalada e enojada. Como diz Sartre ao resumir a surpreendente carreira de Genet, “ao querer-se ladrão até as últimas consequências, Genet mergulha num sonho; ao querer seu sonho até a loucura, faz-se poeta; ao querer a poesia até o triunfo final da palavra, torna-se um homem; e o homem tornou-se a verdade do poeta, do mesmo modo que o poeta foi a verdade do ladrão”.³⁹ Se os atos antissociais do jovem marginalizado foram tentativas de vingança contra a sociedade, tentativas de destruição de toda a sua estrutura por atos simbólicos de magia simpática, então sua atividade de escritor é uma continuação direta de seu protesto por outros e mais eficientes meios. E se, como salienta Sartre,

Genet, confinado como é a um mundo de fantasia em virtude da impiedosa ordem das coisas (isto é, se ele é um enjeitado que não pode deixar sua marca no mundo real), renunciasse à sua tentativa de escandalizar pelas ações de um ladrão? ... Se fizesse ... da esfera imaginária uma fonte permanente de escândalo? Se pudesse fazer com que seus sonhos de impotência aproveitassem, em sua própria impotência, um poder infinito e, desafiando todas as forças policiais do mundo, pusessem em dúvida toda a sociedade? Não teria ele, no caso, encontrado um ponto de junção para o imaginário e o real, o ineficaz e o eficaz, o falso e o verdadeiro, o direito de agir e a ação?⁴⁰

Claro que, ao confrontar a sociedade no teatro, e não para os leitores solitários de suas narrativas em prosa, Genet chega bem mais perto de seu objetivo. Aqui um grupo de pessoas vivas constituindo uma unidade coletiva – a plateia – é confrontado com o mundo secreto de sonhos e fantasias do rejeitado social. E o que é mais: a plateia, ao experimentar o impacto do que vê, mesmo que esse impacto tome a forma do horror e do nojo, é forçada a reconhecer sua própria e difícil condição psicológica, ainda que monstruosamente intensificada e aumentada, ali, em frente ao palco. O fato de boa parte do público haver sido levada ao teatro por

boatos de que o espetáculo é escandaloso ou pornográfico só aumenta esse efeito de choque, pois aqui os mais hipócritas dentre *les justes* irão descobrir que suas próprias fantasias não são assim tão diversas das do marginal confesso.

Podem faltar enredo, caracterização, construção, coerência e verdade social ao teatro de Genet; mas é incontestável que ele contém verdade psicológica. Suas peças não são exercícios intelectuais (por mais engenhosas que sejam em construção), mas as projeções de um mundo de mitos privados, concebidos como tais nos modos pré-lógicos de pensamento que são a marca registrada da esfera do mito e do sonho; daí o predomínio dos modos mágicos de ação nas peças de Genet – a identificação de sujeito e objeto, símbolo e realidade, palavra e conceito, bem como, em certos momentos, o divórcio entre o nome e a coisa que significa: a materialização da palavra (certa vez Genet disse a Sartre que detesta rosas, embora goste da palavra “rosa”). No mundo do pensamento pré-lógico, do sonho e do mito, a linguagem torna-se encantação, em vez de comunicação; a palavra não significa um conceito, ela conjura uma coisa, torna-se uma fórmula mágica. O desejo e o amor expressam-se da ânsia de posse por intermédio da identificação e incorporação do objeto amado. A encantação, a substituição mágica e a identificação são elementos essenciais do ritual. É o uso da linguagem como mágica encantatória – a materialização das palavras – que faz do teatro de Genet, apesar de sua dureza e de seu conteúdo escabroso, um teatro verdadeiramente poético, uma espécie de tradução das *Flores do mal* de Baudelaire em imagens dramáticas.

O teatro de Genet é, em seu sentido mais profundo, um teatro de protesto social. No entanto, assim como o de Ionesco e Adamov (antes de sua conversão ao realismo épico), ele rejeita

decisivamente o compromisso político, o debate político, o didatismo e a propaganda. Lidando com o mundo de sonhos do exilado social, ele explora a condição humana, a alienação do homem, sua solidão, sua fútil busca do significado e da realidade.

Embora o teatro de Genet difira em muitos aspectos do método e da posição dos de outros dramaturgos debatidos neste livro, ele leva muitas das características essenciais que têm em comum – o abandono dos conceitos de personagem e motivação; a concentração em estados mentais e situações humanas básicas, mais que no desenvolvimento de um enredo narrativo de exposição e solução; a desvalorização da linguagem como meio de comunicação e compreensão; a rejeição do objetivo didático; e a confrontação do espectador com os duros fatos de um mundo cruel e de seu próprio isolamento. E, como tal, *O Balcão* e *Os negros* podem certamente, e *As criadas* com muita probabilidade, ser consideradas exemplos do Teatro do Absurdo.

5. Harold Pinter

Certezas e incertezas

ENTRE A NOVA GERAÇÃO de dramaturgos que seguiram os passos dos pioneiros do Teatro do Absurdo, Harold Pinter, 24 anos mais jovem que Beckett, alcançou posição de força no teatro contemporâneo. Os antecedentes de Pinter são bastante diversos daqueles dos exilados da Armênia, Romênia, Irlanda e do submundo francês que deram suas contribuições à nova abordagem dedicada ao teatro. Contudo, a seu modo, ele repete o padrão, pois também descende de uma família de imigrantes do Leste Europeu.

Harold Pinter, nascido em Hackney, no leste de Londres, em 1930, filho de um alfaiate judeu, começou a escrever poesia para revistas literárias antes dos vinte anos, estudou interpretação teatral na Real Academia de Arte Dramática e na Central School of Speech and Drama, após o que, sob o pseudônimo de David Baron, iniciou sua carreira de ator, que o levou por toda a Irlanda numa companhia shakespeariana, em anos de cansativo trabalho de repertório na província. Depois de iniciar um romance, *The Dwarfs*, que não terminou, começou a escrever peças em 1957. Ele mesmo narra que falou de uma ideia a um amigo do Departamento de Teatro da Universidade de Bristol, e que este gostou tanto que lhe escreveu pedindo a peça, acrescentando que, para que a universidade pudesse montá-la, seria necessário que Pinter a entregasse pronta dentro de uma semana. “Então respondi que era melhor não pensar

nisso. E aí sentei e escrevi a peça em quatro dias. Nem sei bem como é que aconteceu, mas aconteceu.”¹

O quarto, peça em um ato, espontânea e rapidamente escrita e estreada na Universidade de Bristol em maio de 1957, já contém vários dos temas básicos e muita coisa do estilo e da linguagem personalíssimos das obras subsequentes e mais bem-sucedidas de Pinter: como a desconcertante e cruel precisão com que reproduz as inflexões e a dispersão irrelevante da linguagem cotidiana, ou como a situação rotineira que vai sendo gradativamente imbuída de ameaça, terror e mistério; ou ainda como a omissão deliberada de qualquer justificativa ou motivação para a ação. O quarto, que é o centro e a principal imagem poética da peça, é um dos temas mais frequentes de sua obra. Como ele mesmo disse: “Duas pessoas num quarto – muitas e muitas vezes trato do problema de duas pessoas num quarto. Sobe o pano, e vejo uma pergunta de tremenda força: o que vai acontecer com essas duas pessoas? Será que alguém vai abrir a porta e entrar?”² O ponto de partida do teatro de Pinter é, desse modo, uma volta a alguns dos elementos básicos do drama, o suspense criado pelos ingredientes básicos de um teatro puro, pré-literário: um palco, duas pessoas, uma porta; imagem poética de um medo e uma expectativa indefinidos. Quando certa vez um crítico perguntou-lhe do que suas duas pessoas num quarto tinham medo, Pinter respondeu: “É óbvio que têm medo do que está do lado de fora. No lado de fora está um mundo que os pressiona e que é apavorante. Tenho certeza de que é assustador para você e para mim também.”³

Nesse caso, trata-se de um quarto habitado por Rose, uma velha ingênua e simples, cujo marido, Bert, jamais lhe dirige a palavra, muito embora seja por ela mimado e alimentado com avassaladora dedicação materna. O quarto é parte de uma vasta casa; lá fora

estão o inverno e a noite. Rose vê o quarto como seu único refúgio, sua única segurança e garantia contra um mundo hostil. Este quarto, pensa ela, é exatamente o que lhe convém. Eu não gostaria de viver embaixo, no porão, onde há frio e umidade. O quarto torna-se uma imagem da pequena área de luz e calor que a consciência de nós mesmos, o fato de existirmos, abre no vasto oceano de nada do qual emergimos gradativamente depois do nascimento e no qual mergulhamos de novo depois da morte. O quarto, esse pequeno círculo de calor e luz na escuridão, é um ponto de apoio muito precário, e Rose tem medo de ser expulsa dele. Não tem certeza do lugar que seu quarto ocupa no plano geral das coisas, ou de como ele se integra na casa. Quando ela pergunta ao sr. Kidd (que ela pensa ser o senhorio, mas que pode ser apenas o zelador) quantos andares há na casa, a resposta é muito vaga: “Bom, para falar a verdade, agora eu não conto mais.”⁴ O sr. Kidd é um velho trôpego, sem muita noção de suas origens: “Acho que minha mãe era judia. Sabe, eu não me espantaria se descobrisse que ela era judia.”⁵

O marido de Rose e o sr. Kidd saem. Rose fica só. A porta assume as proporções da ameaça de um caminho para a parte desconhecida e vasta da casa, com seu número incerto de andares, e a noite e o inverno do lado de fora. E quando finalmente Rose abre a porta para levar o lixo, há duas pessoas de pé do lado de fora. Um momento autêntico de terror foi criado com a máxima economia de meios. E muito embora os desconhecidos não passem de um jovem casal à procura do senhorio, a atmosfera de terror é mantida. Eles estão procurando um quarto, e ouviram dizer que há um ótimo quarto para alugar na casa. Ao andar pela casa vazia ouviram uma voz no escuro do porão que lhes confirmou haver um quarto para alugar. Era o quarto nº 7 – o quarto de Rose.

Os desconhecidos partem e o sr. Kidd volta. Há um homem embaixo que quer ver Rose. Há dias ele está deitado no porão, esperando que o marido de Rose saia. O sr. Kidd sai. Rose fica só. Novamente a porta torna-se o foco de uma ameaça sem nome. Abre-se a porta. Entra um negro cego chamado Riley. Trouxe um recado para Rose: “Seu pai quer que você venha para casa. Venha para casa, Sal.”⁶ Sabemos que a mulher se chama Rose, mas ela não nega que seu nome seja Sal. Apenas insiste: “Não me chame assim.” Bert, o marido de Rose, volta. Ele, que não dissera uma só palavra durante toda a primeira cena, agora fala: “Voltei ou não voltei?” Novamente um *coup de théâtre* é conseguido pelos métodos mais simples. Bert fala da ameaça da escuridão e conta como o seu adorado caminhão o trouxe de volta. De repente, nota a presença do negro e, derrubando a cadeira em que estava sentado, espanca violentamente o negro até deixá-lo imóvel no chão. Rose aperta os olhos: ficou cega.

O *quarto* não só revela as principais características do estilo de Pinter perfeitamente formadas; suas fraquezas permitem-nos também apreciar como, aos poucos, ele aprendeu a evitar as tentações nas quais caiu nessa sua primeira explosão espontânea de entusiasmo. A franqueza de *O quarto* é sem dúvida sua descaída do horror, criado com elementos rotineiros e mesmo prosaicos, para o simbolismo primário, o mistério barato e a violência. O negro cego com o recado do pai chamando a filha para casa, o assassinato desse símbolo de morte, quase semelhante a uma paródia, pelo marido ciumento, e a própria cegueira de Rose, todos esses são recursos melodramáticos indignos da sutileza dos momentos de terror das primeiras cenas. O mistério transforma-se em surrada mistificação.

A segunda peça em um ato de Pinter também contém certo elemento de mistificação, muito embora utilizado com mais sutileza e espírito. Em *O monta-cargas* (escrita em 1957 e estreada no Hampstead Theatre Club de Londres a 21 de janeiro de 1960), novamente temos um quarto – ou cômodo –, e a porta que se abre para o desconhecido. Os dois homens que vemos nesse esquálido porão são dois pistoleiros profissionais empregados por uma organização misteriosa para viajar pelo país assassinando vítimas selecionadas pelos empregadores. Sempre recebem um endereço, uma chave e ordens para aguardar instruções. Mais cedo ou mais tarde a vítima aparece, eles a matam e vão embora. Não sabem o que acontece depois: “Quem será que limpa tudo quando saímos? Isso eu queria saber. Quem será que limpa? Vai ver que não limpam. É capaz de só deixarem eles lá, não é? Que é que você acha?”⁷

Ben e Gus, os dois pistoleiros, estão nervosos. Querem preparar um chá, mas não conseguem. Não têm fósforos. Um envelope contendo fósforos é misteriosamente empurrado por baixo da porta. Mas falta-lhes a moeda de um xelim para fazer funcionar o gás. No fundo do porão há um vão de elevador para serviço de copa, um “monta-cargas”, o que indica que devem estar no que foi, em tempos, a cozinha de um restaurante. Repentinamente o elevador começa a funcionar, e a encomenda de um freguês aparece num papel que desce: “Dois filés na brasa com fritas. Dois pudins de sagu. Dois chás sem açúcar.” Os dois pistoleiros, preocupados em não serem descobertos, fazem patéticas tentativas de satisfazer a encomenda vinda do alto. Dão uma busca nos bolsos para encontrar coisas de comer e mandam subir uma dose de chá num saquinho, uma garrafa de leite, um tablete de chocolate, um pedaço de bolo, um saco de batatas fritas. Mas o elevador volta pedindo

mais. Cada vez os pedidos são mais complicados, pratos de especialidades gregas ou chinesas. Os dois homens descobrem um tubo de comunicação junto ao monta-cargas e Ben consegue estabelecer contato com os poderes superiores. O que ouve é que “o bolo estava seco, o chocolate derretido, os biscoitos mofados”.⁸ Quando Gus sai para buscar um copo d’água, o tubo manifesta-se novamente, e Ben recebe, do alto, as instruções finais. É preciso matar o primeiro homem que entrar. É Gus. Ele entra sem paletó, sem colete, sem coldre e sem revólver. Gus é a próxima vítima.

O *monta-cargas* concretiza brilhantemente o postulado de Ionesco da total fusão da tragédia com a mais hilariante farsa. E consegue também utilizar o misterioso ingrediente sobrenatural como elemento cômico extra, em lugar de apenas sentimental, como em *O quarto*: o espetáculo dos poderes divinos a bombardear dois pistoleiros solenes com pedidos de “macaroni pastitsio, ormitha macarounada, ou char siu com vagens tenras” é positivamente hilariante. Mas o principal componente cômico é fornecido pela conversa miúda por trás da qual os dois assassinos procuram esconder sua crescente ansiedade. As discussões sobre qual time tem mando de campo em tal dia ou se se deve dizer “acender a chaleira” ou “acender o gás” e a desconexa discussão sobre as notícias triviais no jornal da tarde são inteiramente verdadeiras, extremamente cômicas e aterrorizantes em seu absurdo.

A primeira peça de Pinter em três atos, *A festa de aniversário*, combina alguns dos personagens e situações de *O quarto* e *O monta-cargas*, omitindo por outro lado, pela primeira vez, o elemento melodramático e sobrenatural, isso sem perda do clima de mistério e terror. O abrigo protegido e quente de *O quarto* transformou-se numa pensão barata, à beira-mar, de uma velha desleixada e maternal, Meg, que tem vários traços da Rose da peça

mais antiga. O marido de Meg, Petey, é quase tão silencioso quanto o marido de Rose, Bert, porém sem a brutalidade deste. É um velho bondoso, que trabalha como encarregado de cadeiras de aluguel na beira da praia. Ben e Gus, os dois pistoleiros de *O monta-cargas*, reaparecem como uma sinistra dupla de desconhecidos – um irlandês brutal e macambúzio, um judeu exuberante de falsa bonomia e de espúria sabedoria mundana. Mas aparece um novo personagem central, Stanley, homem de trinta e tantos anos, indolente e apático, que não se sabe bem como encontrou refúgio na pensão de Meg, que há anos não tem qualquer outro hóspede. Meg trata-o com carinho maternal tão sufocante que beira o incesto. Pouco se sabe a respeito de seu passado, a não ser uma história nitidamente falsa acerca de um concerto de piano que ele teria dado em Lower Edmonton, com enorme sucesso. Porém, no concerto seguinte

me estraçalharam. Me estraçalharam. E foi tudo planejado. Planejado nos mínimos detalhes. No meu concerto seguinte. Em outro lugar. Foi no inverno. Fui lá para tocar. E quando cheguei a sala estava fechada, com todas as janelas trancadas. Não tinha nem zelador. Tudo trancado... Uma sujeira. Foi o tipo da sujeira. Eu só queria saber de quem foi a ideia... Está bem, tá bem, velho, sei muito bem compreender uma indireta.⁹

Muito embora Stanley sonhe com uma turnê mundial, fica bem claro que ele se refugia de um mundo hostil no porto seguro, embora sórdido, da pensão de Meg.

E então, como nas peças anteriores, abre-se a porta. Dois visitantes sinistros, Goldberg e McCann, querem alugar um quarto na pensão de Meg. Mas logo vemos que estão atrás de Stanley. Será que são emissários de alguma organização secreta que ele atraçou? Ou serão enfermeiros encarregados de levá-lo de volta a algum hospício onde estava internado? Ou emissários de outro

mundo, como o negro cego de *O quarto*? A pergunta nunca é respondida. Nós apenas vemos os dois a organizar uma festa de aniversário para Stanley, que insiste em que não é seu aniversário, e submetendo-o a uma lavagem cerebral na forma de um aterrorizante interrogatório sem nexos:

GOLDBERG: Você conspirou o lençol em que nasceu.

MCCANN: O que diz da heresia albigense?

GOLDBERG: Quem ganhou o jogo na Austrália?

MCCANN: E do beato Oliver Plunkett?

GOLDBERG: Fale, Webber. Por que é que a galinha atravessou a rua?

STANLEY: Porque queria... queria... queria...

MCCANN: Ele não sabe!

GOLDBERG: Por que é que a galinha atravessou a rua?

STANLEY: Porque queria...

MCCANN: Ele não sabe. Ele não sabe quem veio primeiro!

GOLDBERG: Quem veio primeiro?

MCCANN: A galinha? O ovo? Quem veio primeiro?

GOLDBERG E MCCANN: Quem veio primeiro? Quem veio primeiro? Quem veio primeiro?¹⁰

A festa de aniversário desenrola-se, com Meg, ignorando por completo o que se passa à sua volta, a se sentir, grotescamente, a rainha da festa; com Goldberg, que parece ter uma série de nomes diferentes, a seduzir uma vizinha loura e burra, até culminar em um jogo de cabra-cega. Stanley, cujos óculos foram tomados por McCann, vai ficando cada vez mais histérico, tenta estrangular Meg e é finalmente arrastado para cima pelos dois desconhecidos sinistros.

No terceiro ato, Goldberg e McCann levam Stanley embora num vasto carro preto. Ele aparece agora vestido de paletó preto e

calças listradas, de colarinho limpo, chapéu-coco, carregando na mão os pedaços de seus óculos quebrados, incapaz de falar ou pensar, reduzido a um títere. Ao descer, Meg, ainda sonhando com a festa maravilhosa da véspera, demonstra nada haver percebido do que aconteceu.

A festa de aniversário já foi interpretada como uma alegoria das pressões do conformismo, com Stanley, o pianista, representando o artista levado à respeitabilidade das calças listradas por emissários do mundo burguês. Mas a peça pode ser vista também como uma alegoria da morte – o homem sendo arrancado do lar que fez para si, do calor do amor corporificado na ambivalência de maternalismo e sexualidade de Meg, pelos obscuros anjos do nada que lhe propõem a pergunta sobre quem veio primeiro, a galinha ou o ovo. Mas, como no caso de *Esperando Godot*, todas essas interpretações deixariam de fora o que é crucial: uma peça como essa simplesmente explora uma situação que é, em si, uma imagem poética válida, imediatamente reconhecível como relevante e verdadeira. Ela fala claramente da busca patética da segurança, de medos e ansiedades secretas, do terrorismo do nosso mundo, tantas vezes encarnado na falsa bonomia e na brutalidade fanática; da tragédia que nasce da falta de compreensão entre seres que vivem em planos diversos de conscientização. O calor e o amor de Meg não podem nunca alcançar Stanley, que despreza sua estupidez e promiscuidade, enquanto por outro lado Petey, o marido de Meg, é de tal modo incapaz de falar, quase a ponto da imbecilidade, que seu evidente calor e capacidade de afeição permanecem inexpressados e reprimidos.

A pontualidade de uma interpretação totalmente alegórica para a peça pressuporia que ela tivesse sido escrita para expressar uma ideia preconcebida. Pinter nega categoricamente que trabalhe desse

modo: “Considero impossível – e para mim sem dúvida é impossível – começar a escrever uma peça a partir de uma ideia abstrata. ... Começo a escrever uma peça com a imagem de uma situação e um par de personagens envolvidos nela, e para mim essa gente permanece inteiramente real; se não fosse assim, a peça não poderia ser escrita.”¹¹

Para Pinter, não existe qualquer contradição entre o desejo do realismo e o absurdo básico das situações que o inspiram. Como Ionesco, ele considera a vida, em seu absurdo, algo fundamentalmente engraçado... até certo ponto. “Tudo é engraçado; a maior seriedade é engraçada; até a tragédia é engraçada. E acho que o que tento fazer nas minhas peças é atingir essa realidade reconhecível do absurdo do que fazemos, de como nos comportamos e como falamos.”¹²

Tudo é engraçado até que o horror da situação humana vem à tona: “O que distingue a tragédia é que ela *não é mais engraçada*. É engraçada, e depois deixa de ser engraçada.”¹³ A vida é engraçada porque é arbitrária, baseada em ilusões e autodespistamentos (como o sonho de Stanley de que ele vai tocar piano no mundo inteiro), porque é construída de fingimento e da grotesca superestimativa que cada indivíduo faz de si mesmo. Mas, em nosso mundo de hoje, tudo é incerto e relativo. Não há pontos fixos: estamos cercados pelo desconhecido. E “o fato de estarmos no limiar do desconhecido é que nos leva a dar mais um passo, que é o que parece acontecer nas minhas peças. Há uma espécie de terror no ar, e acho que esse terror e o absurdo caminham juntos”.¹⁴

A área do desconhecido que nos cerca inclui a motivação e os antecedentes dos personagens. O que Pinter, em sua busca de um grau mais alto de realismo no teatro, rejeita na “peça bem-feita” é precisamente o fato de fornecer demasiada informação sobre os

antecedentes e as motivações dos personagens. Na vida real estamos sempre a tratar com pessoas cuja vida pregressa, ligações familiares e motivações psicológicas ignoramos totalmente, mas, se as vemos envolvidas em alguma situação dramática, interessamo-nos. Paramos fascinados para olhar uma briga de rua mesmo sem saber por que começou. Existem, porém, razões maiores para essa rejeição de uma motivação por demais explicitada dos personagens de um drama que a busca do realismo. É o problema da *possibilidade* de jamais sabermos qual é a motivação real por trás das ações de seres humanos complexos, cuja constituição psicológica é contraditória e não verificável. Uma das grandes preocupações de Pinter como dramaturgo é justamente a dificuldade da verificação. Numa nota inserida no programa de um espetáculo de duas peças em um ato de sua autoria apresentado no Royal Court Theatre em Londres em março de 1960, Pinter apresentava esse problema da seguinte forma:

O desejo da verificação é compreensível, mas não pode sempre ser satisfeito. Não há distinções claras entre o real e o irreal nem entre o que é verdade e o que é falso. Uma coisa não é necessariamente verdadeira ou falsa; pode ser tanto verdadeira quanto falsa. Considero incorreto o pressuposto de que a verificação do que aconteceu ou está acontecendo apresenta poucos problemas. Um personagem que no palco não pode apresentar qualquer argumento convincente ou informação a respeito de sua experiência prévia, seu comportamento presente ou suas aspirações, ou que é incapaz de fornecer uma análise panorâmica de seus motivos, é tão legítimo e tão merecedor de atenção quanto outro, que, de forma alarmante, é capaz de todas essas coisas. Quanto mais aguda a experiência, tão menos passível de expressão intelectual.¹⁵

O problema da verificação no teatro de Pinter está intimamente ligado a seu uso da linguagem. A precisão clínica de seu ouvido para captar o absurdo do diálogo cotidiano permite-lhe transcrever a

conversa de todo dia em toda a sua repetição, incoerência, falta de lógica e de gramática. O diálogo das peças de Pinter é um registro de toda a gama de *non sequitur* da conversa miúda; ele grava o efeito retardado que resulta das diferenças de velocidade de pensamento entre duas pessoas, com o personagem mais lento a repetir constantemente a penúltima pergunta, enquanto o mais rápido já está dois passos à frente. Há também os mal-entendidos oriundos da incapacidade de ouvir; a incompreensão de palavras polissilábicas utilizadas por exibicionismo pelos personagens mais capazes de expressar seu pensamento; coisas que se ouvem mal; e sugestões enganosas. No entanto, Pinter nega que esteja defendendo a ideia de que o homem é incapaz de se comunicar com outros homens. “Sinto”, disse ele certa vez, “que em lugar de incapacidade de comunicação o que existe é uma procura deliberada de evitar a comunicação. A comunicação entre os homens é em si tão apavorante que para evitá-la há um permanente jogo de disparates, uma permanente mudança de assunto, que são considerados preferíveis a conhecer o que está nas raízes de suas relações.”¹⁶

A festa de aniversário foi a primeira peça de Pinter a ser montada profissionalmente em Londres, pois, tendo estreado no Arts Theatre em Cambridge a 28 de abril de 1958, foi transferida em maio para o Lyric em Hammersmith. A princípio a peça fracassou, mas não ficou por baixo muito tempo. O próprio Pinter dirigiu-a em Birmingham em janeiro de 1959, e na primavera do mesmo ano teve enorme sucesso com o excelente espetáculo apresentado pelos Tavistock Players no Tower Theatre em Canonbury, em Londres. No início de 1960, milhões de ingleses a viram num excepcional espetáculo de televisão.

O impacto de uma obra tão estranha e tão provocante sobre a audiência maciça de televisão foi fascinante. Se por um lado os espectadores ficaram nitidamente irritados pela falta da motivação barata e óbvia a que estão acostumados na programação diária, por outro ficaram também muito intrigados. Dias a fio ouvia-se gente em ônibus e em bares a discutir apaixonadamente a peça, que consideravam uma experiência irritante, mas muito perturbadora. A peça chegou aos Estados Unidos em julho de 1960, onde foi montada com grande sucesso pelo Actors' Workshop em São Francisco.

Uma parte da surpreendentemente rica produção de Pinter, desde que começou a escrever peças em 1957, tem se dedicado ao rádio e à TV. Na peça radiofônica *A Slight Ache (Uma ligeira dor)*, estreada no *Third Programme*, da BBC, em 29 de julho de 1959, Pinter explora brilhantemente as limitações de seu veículo. Dos três personagens da peça só dois falam. O terceiro permanece inteiramente silencioso, sendo assim investido de todo o terror do desconhecido. Um casal de velhos, Edward e Flora, é perturbado pela misteriosa presença de um vendedor de fósforos parado junto ao portão dos fundos de sua casa. Há semanas que ali está, segurando seu tabuleiro, mas sem vender um só fósforo. Os dois acabam por chamar o homem para dentro de casa. Mas a despeito de tudo o que lhe possam dizer ele permanece em silêncio. Como se desafiado pela teimosa ausência de reação, Edward começa a contar a história de sua vida. Embora insistindo em que não está assustado, Edward está nitidamente apavorado, e sai para o jardim para tomar um pouco de ar. É então a vez de Flora de dirigir-se ao desconhecido silencioso com uma torrente de lembranças e confidências. Chega mesmo a falar de sexo, revelando claramente estar a um tempo atraída e enojada pelo velho vagabundo. “Vou

tomar conta de você, seu sujeito horroroso, e vou chamá-lo de Barnabas.” Como Meg em *A festa de aniversário*, a atitude de Flora para com o velho é uma mistura de sexualidade e maternalismo. Edward torna-se violentamente ciumento. É novamente sua vez de dirigir-se a Barnabas. Com o prosseguimento de seu fracasso em cada tentativa de provocar qualquer reação, ele se torna cada vez mais pessoal, ao mesmo tempo que vai visivelmente se desintegrando. A peça termina com Flora instalando Barnabas na casa e mandando Edward embora: “Edward! Aqui está seu tabuleiro!”¹⁷ O vagabundo e o marido trocaram de posição.

Há uma curiosa afinidade entre o silencioso vendedor de fósforos de *A Slight Ache* e o matador de Ionesco, cujo silêncio também conduz seu antagonista, Bérenger, a paroxismos de eloquência e à desintegração final. Tanto numa peça quanto na outra o personagem silencioso age como catalisador da projeção dos mais profundos sentimentos do seu antagonista. Edward, ao projetar seus pensamentos, confronta-se com seu vácuo interior e desintegra-se, enquanto Flora projeta sua sexualidade ainda vital e troca de parceiros. Mas por outro lado, como o vendedor de fósforos nunca é ouvido, não lhe sai sequer o riso histérico do matador de Ionesco, pode ser também que ele seja apenas um produto da imaginação dos dois velhos. Particularmente no rádio torna-se absolutamente impossível saber se ele existe ou não; mas *A Slight Ache* também teve bom resultado quando foi apresentada no palco do Arts Theatre, em Londres, a 18 de janeiro de 1961.

O elemento de mistério está quase completamente ausente da segunda peça radiofônica de Pinter, *A Night Out (Noite de folga)*, irradiada pela primeira vez em março de 1960 no *Third Programme*, versão para a televisão em abril de 1960 pela ABC Television), e da peça para TV *Night School (Escola noturna)*, transmitida pela

primeira vez pela Associated Rediffusion TV em julho de 1960. Em ambas as peças, como em certos esquetes curtos escritos nessa mesma época, Pinter apoia-se inteiramente em seu domínio da linguagem cotidiana para criar a sensação de absurdo e futilidade da condição humana.

A Night Out narra as aventuras de Albert Stokes, reprimido empregado de escritório que é mantido agarrado à saia da mãe e sufocado por uma possessividade que nos lembra o maternalismo de Meg em relação a Stanley, ou o de Flora em relação ao enigmático vendedor de fósforos. Albert foi convidado para uma festa do pessoal do escritório e consegue fugir da mãe e ir à festa, onde um rival seu no escritório cria-lhe enormes embaraços, instando com algumas das moças para que o provoquem. Albert é acusado de haver se “intrometido” com uma das moças, volta para casa, é recebido pelos eternos falatórios de reclamação da mãe, perde a paciência, atira qualquer coisa nela e sai, pensando que a havia matado. Uma prostituta leva-o para seu quarto, mas quando ela também começa a resmungar reclamações porque ele deixou cair cinza de cigarro no tapete, Albert aterroriza-a com uma explosão de raiva e foge. Voltando para casa de manhã encontra a mãe viva, porém um tanto melhorada depois de sua agressão. Terá ele realmente se libertado com sua noite de folga? A pergunta fica sem resposta.

A Night Out é simples apenas na aparência. Na verdade, tem uma construção extraordinariamente sutil ao sugerir a situação em que se encontra Albert por intermédio de uma série de repetições. A prostituta, ao chatear Albert, repete não só a situação entre ele e a mãe, mas também, ao oferecer-se a ele, repete a situação que ele tivera com as moças da festa. Desse modo, a cena com a prostituta focaliza o duplo problema de Albert por ser “filhinho da mamãe”: sua

incapacidade de resistir à mãe e sua timidez em relação ao sexo oposto. Ao ir ao quarto da prostituta, ele estava tentando fugir da mãe e da festa, e no entanto lá encontra toda a situação da qual queria fugir.

A peça para televisão *Night School* volta a outra das principais preocupações de Pinter, a do quarto como símbolo de um lugar certo no mundo para o seu ocupante. Walter, ao sair da prisão onde estivera por adulteração de valores em ordens postais, descobre que suas duas velhas tias alugaram seu quarto. Fica horrorizado ao saber que ele está ocupado por uma moça, Sally, que se intitula professora e sai muito à noite, ostensivamente para estudar idiomas numa escola noturna. Ao ir pegar algumas coisas em seu quarto, Walter descobre que a moça na realidade é *hostess* numa boate. Muito embora houvesse boa oportunidade de ele estabelecer uma amizade com Sally e eventualmente reconquistar sua cama, seja por intermédio de um caso amoroso com ela ou mesmo pelo casamento, Walter pede a um suspeito homem de negócios, amigo de suas tias, que se informe a respeito da boate em que a moça trabalha. Solto, o amigo, encontra a moça, quer conquistá-la e inadvertidamente deixa escapar que Walter o mandou espioná-la. Quando Solto vem fazer seu relatório a Walter, esconde o fato de ter encontrado Sally. Mas ela, sabendo que Walter tenciona denunciá-la, vai embora. Por querer demais recuperar seu quarto, Walter perdeu a oportunidade de realmente conquistar a moça que lhe poderia ter dado um verdadeiro lugar no mundo. *Night School* também apresenta o problema de verificação e identidade: para impressionar Sally, Walter faz-lhe crer que é um romântico pistoleiro; a própria Sally finge ser professora, e tais fingimentos os impedem de estabelecer uma relação verdadeira.

A luta por um quarto próprio é igualmente o tema da segunda peça em três atos de Pinter, que lhe trouxe seu primeiro grande sucesso de público, *O zelador*. Estreada no Arts Theatre Club de Londres em 27 de abril de 1960, a peça tem três personagens. O quarto em questão é num prédio decrépito habitado por Aston, homem bondoso porém um pouco pobre de espírito, de mais ou menos trinta anos. Ao começar a peça, vemos que Aston trouxe um visitante para passar a noite, Davies, velho vagabundo que salvou de uma briga num botequim onde trabalhava. Davies não só perdeu seu único lugar permanente no mundo – está desabrigado –, como também sua identidade. Pouco depois confessa que muito embora seu nome verdadeiro seja Davies há anos que vem usando o nome de Jenkins. Para provar sua identidade, teria de ir buscar seus documentos, que deixou com um homem em Sidcup. A única dificuldade é que não consegue ir a Sidcup porque não tem sapatos que sirvam e porque o tempo nunca está suficientemente bom.

Davies é vaidoso, irascível, sonso e cheio de preconceitos. Ele poderia ficar com Aston e seu irmão mais moço, Mick, o dono da casa, que sonha transformar em modernos apartamentos. O posto de zelador é oferecido a Davies, que não resiste à tentação de jogar os irmãos um contra o outro e de procurar adquirir uma posição de mando quando o bondoso Aston, numa explosão de confidências, revela que certa vez foi tratado com eletrochoques num hospital. De modo que Davies é uma personificação de certas fraquezas humanas. Sua necessidade de encontrar seu lugar é pateticamente óbvia, porém ele é incapaz de controlar seu temperamento o suficiente para impor a si mesmo o mínimo de autodisciplina necessária à conquista desse lugar. Como diz Mick quando finalmente o expulsa: “Que homem estranho que você é. Não é? Esquisito, mesmo. Desde que veio para cá, só temos tido

problemas. Fora de brincadeira. Não posso acreditar em nada do que você diz. Cada palavra sua pode ser interpretada de uma porção de maneiras. A maior parte do que diz são mentiras. Você é violento, errático, completamente imprevisível. Você não passa de uma besta selvagem. Você é um bugre.”¹⁸

O fato de a última cena, na qual Davies implora que lhe seja dada nova oportunidade, ser quase que insuportavelmente trágica nos dá bem a medida da capacidade de Pinter como dramaturgo. Depois de Davies ter sido revelado em toda a sua abjeta falsidade, claramente não merecedora da caridade oferecida pelos irmãos, sua expulsão do paupérrimo quarto que se tornara seu mundo assume quase que as proporções cósmicas da expulsão de Adão do paraíso. As mentiras de Davies, sua necessidade de afirmação, sua incapacidade de resistir a qualquer oportunidade de se apresentar como superior, não passam, afinal, do pecado original da humanidade, *hybris*, falta de humildade, cegueira em relação a seus próprios erros.

O *zelador* alcança essa qualidade universal e trágica sem qualquer dos truques de mistério e violência que Pinter utilizou em suas primeiras peças para criar uma atmosfera de terror poético. Mesmo o mito de Davies da viagem impossível a Sidcup permanece dentro dos limites do estrito realismo. Representa apenas uma forma de autoilusão e grotesco despistamento. Todos sabem que é tudo mentira, porém Davies é por demais indulgente para compreender que a racionalização de sua apatia e sua incapacidade para se disciplinar não engana ninguém a não ser ele mesmo.

Pinter já revelou que pensara em introduzir certa dose de violência:

A ideia inicial... era... terminar a peça com a morte violenta do vagabundo. ... Mas repentinamente senti que ela não era necessária. E acredito que nesta peça... *consegui* evoluir, não tive necessidade de usar números de revista, ou blackouts, ou gritos no escuro, como fizera anteriormente com tanto gosto. Sinto que posso lidar, sem recorrer a esse tipo de coisa, com uma situação humana. ... Encaro esta peça apenas... como uma situação humana específica, que diz respeito a três pessoas específicas e não acidentalmente... a símbolos.¹⁹

Boa parte de *O zelador* é engraçada, e a longa carreira da peça foi atribuída, por alguns, ao riso provocado pela desconcertante precisão de Pinter em reproduzir um diálogo das pessoas de classe baixa. Numa carta ao *Sunday Times* de Londres, Pinter discorda, questiona isso e esclarece seus pontos de vista a respeito da relação entre a tragédia e a farsa em sua peça:

Uma parcela de absurdo é, creio, uma das características de *O zelador*, mas ao mesmo tempo não a concebi apenas como uma farsa engraçada. Se não contivesse alguma coisa a mais a dizer, a peça não teria sido escrita. Não é possível controlar a reação do público nem é desejável que o seja; nem é fácil analisá-la. Porém, onde o cômico e o trágico (por falta de termo melhor) estão estreitamente interligados, alguns membros da plateia sempre darão maior ênfase ao cômico por oposição ao outro elemento, pois ao fazê-lo estarão racionalizando esse elemento a ponto de fazê-lo desaparecer. ... Nas ocasiões em que esse riso indiscriminado se apresenta, sinto que ele representa uma posição de alegre condescendência em relação aos personagens, por intermédio da qual a participação é evitada. ... Para mim, *O zelador* é engraçada até certo ponto. Além dele, deixa de ser engraçada, e é pelo que existe além desse ponto que a escrevi.²⁰

Na verdade, *O zelador* contém várias passagens de autêntica poesia: a grande fala de Aston a respeito do tratamento por eletrochoques, a descrição de Mick de seus planos para redecorar a casa, que transforma o jargão das marcas registradas e da

publicidade contemporâneas num mundo de sonhos e de realização de desejos:

Pode-se colocar um tapete casual branco-areia de franja de linho, uma mesa... terminada com compensado de pau-marfim, consoles com gavetas revestidas de preto, cadeiras curvas com assento de espuma, poltronas de xantungue de algodão selvagem, sofá de armação de vinhático estofado em verde-anêmona, mesa com tampo de fórmica branca, resistente ao calor, azulejos brancos em volta...²¹

Pinter foi um dos primeiros poetas a reconhecer as potencialidades do plástico laminado e das ferramentas elétricas. Aston, o irmão de Mick, é exemplo típico daquela espécie de homem ocidental do século XX, o faz-tudo que conserta, arma e instala tudo dentro de sua casa. Durante toda a peça, ele está sempre a consertar algum aparelho eletrodoméstico. E também ele, em sua lentidão, cria poesia com o jargão da técnica:

DAVIES: Mas o que é que é isso, exatamente?

ASTON: Uma serra tico-tico? Bom, é da mesma família que a serra de fita. Só que tem que é pequena, viu? E tem um motor portátil.

DAVIES: Já vi. É bem jeitosa.

ASTON: Lá isso é.

DAVIES: E uma serra circular?

ASTON: Bom, uma serra circular eu tenho.

DAVIES: São jeitosinhas.

ASTON: São, sim... E as de serralheiro também...²²

O riso do público durante a longa carreira de *O zelador* não era de forma alguma apenas um riso de condescendência. Era também o riso da identificação, do reconhecimento. Não com muita frequência o espectador se vê diante de sua própria linguagem e suas próprias preocupações, muito embora esses elementos

estejam exagerados e intensificados na peça a fim de sublinhar o absurdo da satisfação primitiva, mágica, que derivamos de nossa capacidade de enumerar, e portanto dominar, a assustadora quantidade de ferramentas e engenhocas das quais vivemos rodeados. Num mundo cada vez mais privado de significados, buscamos refúgio na especialização em algum ínfimo campo de conhecimento ou adestramento inútil. Ao tentar ter domínio sobre um eletrodoméstico, Aston está procurando encontrar um ponto de apoio para alcançar a realidade. Sua desintegração, que o conduziu ao eletrochoque, foi consequência de uma perda de contato com a realidade e com as outras pessoas: “Eles sempre ouviam. Eu pensava... que compreendiam o que eu dizia. Quer dizer, eu costumava falar para eles. Eu falava demais. Esse é que foi o meu engano.”²³

Porque sofria de alucinações, porque sentia que conseguia ver as coisas com estranha clareza, ele foi submetido ao horror de um hospital para doentes mentais. Tentou preservar sua hiperlucidez, fez um apelo desesperado a sua mãe, “mas ela assinou o papel, sabe, dando permissão a eles”. Aston é o poeta a quem a sociedade tritura sob o peso da máquina de fórmulas legais e da burocracia. Suas alucinações, suas claras visões varridas de seu cérebro, fica Aston condenado a buscar satisfação na mesma atividade que a maioria dos cidadãos de nossa sociedade afluyente usa para tirar da vida a poesia possível, isto é, consertando pequenas coisas em casa: “Então resolvi tentar decorá-lo, e vim para este quarto, e comecei a juntar madeira para fazer um galpão, e mais toda essa tralha, que achei que poderia ser aproveitada no apartamento, ou só para ter em casa, às vezes.”²⁴

Na peça radiofônica *Os anões*, lançada no *Third Programme* em 2 de dezembro de 1960, Pinter explora mais amplamente a

experiência de Aston. Len, o herói de *Os anões*, também é sujeito a alucinações e vê-se como membro de uma corja de anões a quem alimenta com pedacinhos de carne de rato. Ele tem medo dos anões, revolta-se por ter de trabalhar para eles, mas por outro lado, quando esse mundo de sonhos se oblitera, sente-se perdido, privado do calor e da aconchegada confusão de seu sórdido canto:

Eles me deixaram sem um tostão. E agora estão muito bem acomodados tirando um bom cochilo, de pernas cruzadas, junto do fogo. É insuportável. Fico sem nada. Nem uma salsicha velha, uma fatia de bacon, uma folha de repolho ou ao menos uma rodela de salame mofado, igual àquelas que eles atiravam em mim nos velhos tempos, quando ficávamos tomando sol e contando histórias. ... Agora está tudo vazio. Tudo limpo, tudo escovado. Tem um gramado. Um arbusto. Uma flor.²⁵

Len tem dois amigos que estão tentando invadir seu quarto, Pete e Mark, e cada um dos dois tenta jogá-lo contra o outro. O quarto de Len, como seu sentido de realidade, é sujeito a alterações constantes: “Os quartos em que a gente vive... se abrem e se fecham... Vocês não veem? Mudam de feitio sozinhos, quando querem. Eu não reclamaria se fossem um pouco mais consistentes, mas não são nada. E não fico sabendo quais são os limites, as fronteiras, que me haviam dito que eram naturais.”²⁶

Os anões, baseada no romance inacabado de Pinter, é uma peça sem enredo; trata-se de um grupo de variações sobre o tema da realidade e da fantasia. Como diz Pete a Len: “A apreensão da experiência deverá depender claramente da discriminação, se é que deve ser considerada valiosa. É isso que lhe falta. Você não sabe como manter uma distância entre o que cheira e o que acha do cheiro. ... Como você vai poder avaliar ou verificar o que quer que seja se você anda o dia inteiro com o nariz metido entre os pés?”²⁷ E, no entanto, esse mesmo Pete, que faz tão forte apelo em favor

do realismo, imediatamente após conta a Len um sonho que teve, no qual viu os rostos dos passageiros desmancharem-se em camadas durante um pânico num trem subterrâneo.

Embora exteriormente simples e destituída de todos os truques e mistificações das primeiras peças, *Os anões* é uma obra complexa e difícil. E é também um dos depoimentos mais pessoais de Pinter. O mundo de Len com os anões é o mundo de Aston, ou o de Stanley em *A festa de aniversário*. Todos três têm a mesma experiência em comum: foram expulsos de seu mundo individual, esquálido porém aconchegado, no qual podiam entregar-se às suas visões pessoais. Stanley é levado embora à força, em meio a acontecimentos de natureza altamente alegórica; Aston e Len perdem a visão que tinham num processo de cura que é também uma perda catastrófica em certa dimensão da vida deles, a dimensão da fantasia ou da poesia, sua capacidade de ver além da cena do mundo cotidiano, rotineiro.

Em *A coleção*, originalmente escrita para a TV, transmitida pela primeira vez pela Associated Rediffusion, em 11 de maio de 1961, e mais tarde adaptada para o palco e apresentada pela Royal Shakespeare Company, no Aldwych Theatre, em Londres, em 18 de junho de 1962, Pinter retorna ao problema da verificação. Harry, homossexual e abastado designer de tecidos, vive com Bill, jovem por ele “descoberto” e de quem se tornou amigo. James, que também trabalha na área têxtil, acusa Bill de ter seduzido e dormido com sua mulher, Stella, durante uma viagem dos dois ao Norte, a Leeds, para ver as coleções de vestidos daquela temporada. Será verdadeira a história de James? Ou terá Stella inventado a acusação a fim de provocar ciúme no marido? Ou será que Bill deseja romper o círculo mágico no qual Harry e o homossexualismo o mantêm preso? Pinter não oferece – talvez não possa oferecer –

uma resposta. O que transparece, entretanto, da esgrima verbal praticada pelos três homens é que James, o marido, torna-se mais interessado em Bill do que seria de esperar por parte de um homem que tenta apenas lidar com o sedutor de sua mulher. E Harry, mais velho e protetor de Bill, demonstra mais ciúme por Bill que Harry, o marido enganado. Na versão para a TV, a ação se transfere do apartamento de James e Stella para a casa de Harry e Bill, ao passo que na versão para o palco os dois locais permanecem visíveis, do começo ao fim da peça, sobre um palco dividido. Assim, ao longo de toda a ação vemos Stella, a esposa, sentada no sofá, quase sempre sozinha e abandonada, acariciando seu gato. E, portanto, uma questão que emerge, com eloquência, na encenação – e que talvez passe despercebida em uma leitura simples do texto – é que a peça ressalta a tragédia da mulher inserida em um mundo no qual os homens tendem a demonstrar mais interesse uns pelos outros do que pelo sexo oposto. Com *A coleção*, Pinter demonstrou também que seu domínio da linguagem ia muito além do vernáculo falado pelas classes sociais menos privilegiadas; temos aqui um contexto de classe média, algo entre a comunidade empresarial e, digamos, o “mundo das artes”; e Pinter, com brilhantismo, consegue obter efeitos tão impressionantes quanto os observados em suas peças anteriores, nas quais o autor dominava o idioma de um setor totalmente diverso da sociedade.

Na peça para a TV *O amante*, transmitida pela primeira vez pela Associated Rediffusion, em Londres, em 28 de março de 1963, sendo mais tarde transferida para o palco, junto a uma versão teatral de *Os anões*, e apresentada no Arts Theatre, em Londres, em 18 de setembro de 1963, voltamos a um ambiente de classe média, suburbano. Richard e Sarah formam um casal que reside na periferia da cidade, o marido deslocando-se diariamente até

Londres, onde trabalha. Ao sair de casa de manhã, ele pergunta à esposa se esta aguarda a visita do amante naquela tarde. Ela responde que sim. Ele concorda, com um meneio de cabeça, e se vai. Ao regressar, à noite, ele indaga, casualmente, se ela se divertiu com o amante, e ela, em tom igualmente casual, apresenta o relato da visita; então Richard, com a mesma casualidade, admite que tem por hábito visitar uma prostituta. A seguir, em outra tarde, assistimos aos preparativos de Sarah para a chegada do amante. Ela troca de roupa, escolhendo um vestido colante. Então chega o amante: é o marido, também elegantemente vestido. Ela agora o chama de Max. Por conseguinte, o casal encena suas próprias fantasias nos papéis de um sedutor romântico e sádico e de uma prostituta provocante. Contudo, à medida que a peça avança, eles deparam com a impossibilidade de manter os dois lados de suas personalidades, seus dois eus, divididos; e, no final, parece que os personagens das fantasias estão prestes a prevalecer.

Em *O amante*, o tema da realidade e da fantasia da satisfação de desejos ainda é apresentado de modo incipiente e um tanto ou quanto literal. Em sua terceira peça em três atos, *A volta ao lar*, Pinter consegue fundir, com bastante êxito, esses dois níveis em um todo intrigante e ambivalente. A peça, encenada pela primeira vez pela Royal Shakespeare Company, no Aldwych Theatre, em Londres, em 3 de junho de 1965, costuma causar perplexidade nos espectadores. E no entanto a chave para o entendimento do texto é bastante simples: a peça apresenta uma sequência de acontecimentos realistas (ou ao menos explicáveis como tal) que, ao mesmo tempo, podem ser, ou talvez sejam, fantasias, o sonho da satisfação de desejos. Em ambos os níveis, a peça faz sentido. Mas sua força poética reside na ambivalência entre esses dois níveis. Max, açougueiro aposentado, mora no norte de Londres, com dois

de seus filhos: Lenny, esperto, atento, de ocupação indefinida (no começo da peça); e Joey, musculoso, lerdo, boxeador. Reside na casa também um velho tio, Sam, motorista de táxi, cuja prosa nos revela que a mãe da família, Jessie, já falecida, parece ter tido um romance com um amigo da família chamado MacGregor. De súbito, surge na casa o filho mais velho de Max, Teddy, acompanhado de Ruth, sua mulher. Teddy está afastado de Londres há muito tempo. Foi-se para os Estados Unidos, onde agora ensina filosofia numa universidade. Ruth também é inglesa. Teddy casou-se com ela pouco tempo antes de deixar a Inglaterra, mas a família não tivera oportunidade de conhecê-la. Ruth tem agora três filhos, que ficaram nos Estados Unidos. Ela envolve-se eroticamente com os dois filhos de Max, Lenny e Joey, e aos poucos percebemos que Lenny ganha a vida como cafetão. No final, Lenny, com frieza, propõe a Ruth que permaneça na casa, pois pretende estabelecê-la como prostituta. Ela aceita a proposta com frieza. Teddy, o marido, concorda plenamente, e volta para os Estados Unidos, para a companhia dos filhos. O velho tio Sam sofre um enfarte, ao revelar que, certa vez, no banco de trás do seu táxi, a mãe dos rapazes fez amor com MacGregor. E o velho Max, o pai, humilha-se diante de Ruth, implorando uma migalha de seus favores sexuais.

A proposta que Lenny apresenta a Ruth e a plácida anuência do marido diante da prostituição da mulher (que muito se assemelha à fria aceitação de Richard, quanto ao caso de amor da esposa com o “amante” romântico) são os únicos elementos da peça que parecem impossíveis num contexto realista. Mas, cientes da recusa de Pinter em fornecer explicações claras em suas peças e motivações detalhadas para seus personagens, deveríamos ser capazes de supor explicações razoáveis; e, de fato, considerando o que se diz acerca de Ruth na peça (ela havia posado nua, como modelo), é

provável que tenha sido prostituta, ou quase isso, antes de Teddy tê-la encontrado e com ela se casado. Se Ruth foi incapaz de se ajustar a uma vida respeitável nos Estados Unidos (na condição de ninfomaníaca, conforme é claramente apresentada na peça), deve ter causado muito constrangimento ao pobre Teddy, no ambiente universitário. A viagem a Veneza, da qual o casal está retornando quando faz a parada para visitar a família de Teddy, em Londres, pode ter sido a derradeira tentativa de salvar o casamento. Fica evidente que a tentativa fracassou. Portanto, é possível que Teddy sintasse-se francamente aliviado ao se livrar da esposa. E se Jessie, a mãe dos rapazes, também foi prostituta, ou quase isso, conforme as insinuações feitas por Sam parecem indicar. Teddy, bem como os demais membros da família, pode estar habituado a conversas frias e objetivas acerca de transações dessa natureza. Daí a ausência de surpresa e a fria concordância com a nova situação seriam absolutamente naturais.

Eis o máximo que pode ser dito sobre o nível realista da peça. Quanto ao nível de fantasia e satisfação de desejos, *A volta ao lar* parece realizar o sonho dos filhos no que concerne à conquista da mãe e ao constrangimento do pai. Que Max e Teddy (o filho mais velho, com frequência, o substituto do pai) são aspectos da figura paterna parece bastante óbvio. Max representa os aspectos mais ridículos, de senilidade; Teddy – o filósofo – representa a afirmação superior, intelectual, do pai. Mas, se assim for, Ruth, mulher de Teddy, será o duplo da mãe. Daí o desejo dos filhos por ela e a facilidade onírica com que o desejo é satisfeito. E a súplica final de Max a Ruth por migalhas de seus favores sexuais completa o sonho edipiano dos filhos. Agora os papéis de pai e filho se invertem; agora os filhos detêm, com orgulho, a posse da sexualidade da mãe, e o pai fica reduzido a implorar os favores da mulher.

Se, por um lado, Richard, em *O amante*, pretende tratar sua esposa respeitável como prostituta, por outro, o personagem sublinha a dicotomia existente entre os arquétipos femininos da mãe e da prostituta. Jessie, a mãe em *A volta ao lar*, é acusada de ter se prostituído com MacGregor. Em outras palavras, os filhos, desejando a mãe, sonham com ela na condição de prostituta cujos favores sexuais seriam disponibilizados a pedido. Se a mãe for prostituta, com que facilidade todos os tabus em relação a ela podem ser quebrados!

A partir do ponto de vista de *A volta ao lar*, muita luz pode ser projetada sobre as peças anteriores de Pinter. Em *A festa de aniversário*, Stanley pode ser visto como um filho que encontra refúgio no amor de uma figura materna, tendo sido brutalmente expulso desse “abrigo” pelos emissários do pai: com certeza, Goldberg é uma figura paterna, novamente, representada como alguém que se diverte com uma mulher que é quase uma prostituta, Lulu. A correlação entre os personagens de *O zelador* e os de *A volta ao lar* é ainda mais contundente. Davies corresponde proximamente ao briguento e destemperado Max; o cafetão esperto, Lenny, aproxima-se de Mick; e o grandalhão e lerdo Joey assemelha-se a Aston. *O zelador* pode, então, ser vista, dentre diversas outras possibilidades, como um sonho acerca de filhos que expulsam o pai de casa. Em *A volta ao lar*, a figura materna também aparece, e assim revela o que causa o desprezo e o ódio dos filhos pela figura paterna em *O zelador*. A figura paterna é vitoriosa ao longo de *A festa de aniversário*; mas a mesma figura está prestes a ser expulsa no desfecho de *O zelador*. Em *A volta ao lar*, o constrangimento dessa figura é total, sua humilhação explicitada em detalhes triunfais.

A peça para a TV *Tea Party* (*Chá festivo*), transmitida pela BBC em 1965, aborda um tópico bem mais convencional. O herói é um endinheirado fabricante de equipamento sanitário, casado com uma mulher da classe alta, em relação a quem ele se sente inferior. O complexo de inferioridade diante da mulher desperta-lhe o desejo pela secretária. Durante um chá festivo realizado no escritório, quando a esposa e o irmão dela confrontam a secretária e os pais proletários do herói, a tensão se torna insuportável, e este desaba em uma poltrona, derrotado, paralisado, cego.

Outra peça para a televisão, *The Basement* (*O porão*), transmitida pela BBC no começo de 1967, destinava-se inicialmente a integrar o projeto de filme capitaneado pela Grove Press para o qual Beckett chegou a escrever o roteiro do seu *Filme*. No projeto, a peça se intitulava *The Compartment* (*O compartimento*). Trata-se de um roteiro fascinante, uma livre associação de imagens em torno do conceito predileto de Pinter: o quarto como território a ser conquistado e defendido. O proprietário do quarto situado no porão é visitado por um velho amigo que, imediatamente após receber as boas-vindas, traz uma jovem que aguardava do lado de fora, na chuva, e a leva para a cama. Na sequência, vemos uma série de imagens que ilustram a disputa entre os dois homens, Law e Stott, pelos favores da moça, Jane. O quarto, em si, muda de caracterização e mobiliário à medida que a atmosfera da contenda se alterna. Finalmente, Law perde o quarto, mas ganha a jovem. Então ele se posiciona ao lado dela, lá fora, debaixo de chuva, enquanto Stott permanece do lado de dentro, abrigado e aquecido; na sequência, soa a campainha, Stott levanta-se e abre a porta para o velho amigo... e parece que a história vai ser reiniciada, com papéis inversos. Na ocasião, os telespectadores sentiram-se desconcertados diante da dificuldade de decidir se a ação era real

ou imaginada. Com efeito, a intenção de Pinter parece ter sido criar uma fantasia quase abstrata, uma permutação na mente do próprio autor, das mais diversas possibilidades inerentes a uma situação arquetípica.

Duas peças curtas que se seguiram, *Paisagem* (1968) e *Silêncio* (1969), evoluíram sobre o tema da ilusão da personalidade humana; em *Paisagem*, Beth e Duff, casal de meia-idade, aparecem sentados no interior da cozinha de um casarão no campo, no qual talvez tenham trabalhado como mordomo, ou motorista, e criada. Beth isolou-se totalmente do mundo exterior; tudo o que ela diz transcorre apenas em sua mente, enquanto Duff tenta em vão comunicar-se com ela. A paisagem aludida no título encontra-se na memória de Beth: uma cena de amor com um homem não identificado, à beira-mar, lembrada com ternura e delicadeza. Duff, por outro lado, é um grosseirão de meia-idade e linguagem chula, e se menciona o fato de ele ter cometido adultério no passado. A peça indaga por que Beth se isola: terá sido em consequência do adultério cometido por Duff? Ou porque ela seria amante do patrão, agora ausente, ou talvez morto, o sr. Sykes? Seria o sr. Sykes o amante de Beth nas lembranças da mulher? Ou o amante seria Duff, agora transformado em brutamente vulgar? Provavelmente. Mas o fascínio da peça reside exatamente no fato de que tais questões permanecem abertas. *Silêncio* é uma variação sobre o mesmo tema, e apresenta uma jovem e dois de seus amantes lembrando o passado; aqui, também, muitas perguntas ficam sem respostas. A forma dessas peças é bem mais estática que a de obras anteriores de Pinter. Os personagens ficam sentados quase durante toda a ação, e o drama se restringe inteiramente à linguagem, à evocação de atmosferas.

Na peça seguinte escrita por Pinter, *Velhos tempos* (1971), as ambiguidades e a estase observadas em *Paisagem* e *Silêncio* são

levadas adiante, alcançando um efeito esplêndido. Aqui, um homem entre duas mulheres é envolvido em uma ação enigmática e sutil que, em última instância, resume-se ao problema da natureza da memória: Deeley é um intelectual de meia-idade (ele se apresenta como diretor de cinema ou televisão), casado com Kate. No início da peça, o casal debate a iminente chegada de Anna, amiga da época de juventude de Kate, cerca de vinte anos antes, na Londres da década de 1940, a quem Kate não encontra desde aquele tempo. Enquanto assistimos à discussão sobre a visita de Anna, já podemos avistá-la de pé, imóvel, perto da janela. Estaria ela de fato ali? Ou seria apenas fruto das fantasias do casal? De súbito, ela *está* presente e entra na conversa, que, aos poucos, transforma-se em um duelo entre Deeley e Anna pelo amor de Kate. O duelo é levado a cabo por meio de lembranças contraditórias dos velhos tempos, vinte anos antes. No final, Deeley é visto chorando, entre as duas mulheres. Fica patente que as duas foram amantes, ao menos no pensamento de Deeley. E a peça paira entre três níveis de realidade: pode representar nada além dos temores de Deeley quanto ao que possa ocorrer, caso Anna chegue; pode também representar a ação real da visita de Anna, e nesse caso a presença misteriosa da mulher no início da peça pode ser apenas um símbolo teatral; ou quiçá Anna *esteja* deveras presente, já na subida do pano, e nesse caso a ação talvez seja um ritual ou uma simulação erótica, um *ménage à trois*, no estilo de *O amante*. A possibilidade simultânea das três opções confere à peça, que também é extremamente engraçada, o seu impacto impressionante.

Um duelo de lembranças reais ou imaginárias é também o cerne da próxima peça em três atos de Pinter, *Terra de ninguém* (1974). Aqui, a situação constatada em *O zelador* é transferida para um ambiente socialmente mais elevado. Um escritor famoso, Hirst,

convida um intelectual velho e desmazelado, Spooner, por ele trazido de Hampstead Heath, para um drinque em sua casa espaçosa e elegante. Spooner vê a chance de conseguir um teto junto a Hirst, que, de início, parece estar solitário e carente de amizade. Tais esperanças são ameaçadas pelo surgimento de dois jovens pertencentes à classe operária, Briggs e Foster, aparentemente criados da casa, mas que também agem como carcereiros do patrão, ou enfermeiros, e por vezes tratam-no como empregado. A peça chega ao fim, a exemplo de *O zelador*, com Spooner prestes a ser expulso do seu tão desejado abrigo. Mas fica evidente que o evento é também um momento de clímax na vida de Hirst, que tem agora a derradeira oportunidade de se livrar do círculo fechado que se tornou seu lar, pois, na cena final, os dois criados representam quase uma cerimônia de sepultamento, um desfecho para a vida de Hirst, marcando seu ingresso na terra de ninguém, entre a vida e a morte.

Em *Traição* (1978), Pinter volta ao tema do triângulo erótico, novamente com uma mulher disputada por dois homens. Trata-se da história de um adultério contada de trás para a frente, iniciando com o rompimento de um caso amoroso e seguindo o seu desenvolvimento até o estágio inicial dez anos antes. A pergunta que essa peça tão engenhosamente construída formula é a seguinte: quem a esposa traiu? Ela traiu o marido ou o amante, que, nos últimos anos do caso, não foi informado por ela de que o marido, o melhor amigo do amante, já tinha conhecimento da relação?

O trabalho de Pinter como roteirista de cinema também merece destaque. Nesse caso, ele prefere adaptar enredos de outros autores e desempenhar o papel do artífice consciencioso e sumamente profissional. Contudo, muitas de suas qualidades típicas

persistem e enriquecem os filmes, sobretudo os dirigidos por Joseph Losey, cineasta cuja sensibilidade se sintoniza belissimamente com o estilo conciso, elíptico, de Pinter, com seus silêncios e suas pausas. Losey dirigiu *O criado* (1963), baseado num romance de autoria de Robin Maugham, e *Estranho acidente* (1967), baseado em um romance escrito por Nicholas Mosley. Outros filmes com roteiros assinados por Pinter foram *O encarregado* (1963), fiel transposição de *O zelador* para a tela, dirigido por Clive Donner; *Crescei e multiplicai-vos*, baseado em um romance de Penelope Mortimer; *A morte não manda aviso*, baseado numa história de suspense escrita por Donald Hall; *O mensageiro*, baseado num romance de L.P. Hartley e dirigido por Joseph Losey; e *O último magnata*, baseado num romance de F. Scott Fitzgerald. Um roteiro baseado no romance *Langrishe, Go Down*, de autoria de Aidan Higgins, foi transformado por Pinter em peça para a TV; e a magistral adaptação do grande romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*, até então não filmada por dificuldades financeiras, foi publicada em forma de livro, em 1978. Essa adaptação revela a impressionante capacidade de Pinter para transformar narrativas complexas em uma série de imagens visuais impactantes.

Não obstante, Pinter é basicamente um homem de teatro. Ele é um poeta e seu teatro é essencialmente poético, muito mais poético que o elaborado versejar de alguns de seus contemporâneos. Pinter, que confessa a influência de Kafka e Beckett, preocupa-se, como esses dois escritores, com o homem nos limites de sua existência. Como diz Len em *Os anões*:

O que importa é: quem é você? Não por que é, ou como é, nem ao menos isso. ... Você é a soma de tantas reflexões. Quantas reflexões? Reflexões de quem? E é só isso que você é? Que espuma a onda deixa? E o que acontece com a espuma? E quando acontece? Já vi o que acontece. ... A espuma se

desmancha e é sugada de volta. Não vejo para onde vai, não vejo quando, o que vejo, o que vi? O que vi? A espuma ou a essência?²⁸

É essa preocupação com o problema do eu que separa Harold Pinter dos realistas sociais entre os jovens dramaturgos ingleses de sua geração, com os quais compartilha a habilidade de colocar no palco a linguagem contemporânea. Quando Kenneth Tynan o condenou numa entrevista radiofônica por escrever peças sem preocupações com ideias e ilustrando apenas um aspecto muito limitado da vida de seus personagens, sem mencionar as posições políticas, as ideias ou mesmo a vida sexual deles, Pinter replicou que lidava com personagens “no limite extremo da vida deles, onde todos vivem em virtual solidão”,²⁹ em determinadas situações, isto é, quando ficam sozinhos em seus quartos enfrentando o problema básico da existência.

Vemos os personagens de Pinter no processo de sua adaptação essencial ao mundo, no momento em que têm de resolver seu problema básico, o de saber se serão de algum modo capazes de enfrentar a realidade e se adaptar a ela. É somente depois de haver atingido essa adaptação fundamental que poderão se tornar parte da sociedade e participar do jogo do sexo ou da política. Pinter nega a acusação de que, ao apresentá-los dessa maneira, ele seja pouco realista. Afinal, diz ele, suas peças apresentam um período curto, embora crítico, da vida de seus personagens, período de poucos dias ou, no caso de *O zelador*, duas semanas. “Nossa preocupação é apenas com o que está acontecendo naquele momento particular da vida dessa gente. Não há razão para supor que em outros momentos da vida eles não assistam a comícios políticos... ou que não tenham namoradas”,³⁰ ou não tenham preocupações com ideias.

O mais interessante paradoxo da posição de Pinter é considerar-se ele mais inabalável e cruelmente realista que qualquer dos defensores do “realismo social”. Pois são esses que diluem a realidade do retrato do mundo que apresentam quando supõem ter soluções para problemas que ainda não foram resolvidos, muitos dos quais podem bem ser insolúveis; ou quando sugerem que é possível *conhecer* toda a motivação de um personagem; ou, acima de tudo, quando apresentam uma fatia de realidade que é menos essencial, e portanto menos real, menos fiel, do que um teatro que selecionou um aspecto mais fundamental da existência. Se a vida em nossa época é basicamente absurda, então qualquer representação dramática da vida que apresente soluções arrumadinhas e resultem na ilusão de que tudo “tem sentido”, afinal, conterá necessariamente certa dose de excessiva simplificação, de supressão de fatores essenciais. E quando a realidade é expurgada ou supersimplificada, ela se transforma em faz de conta. Para um dramaturgo do absurdo, como Harold Pinter, a peça política, social e realista deixa de ser realista por focalizar sua atenção no que não é essencial, exagerando sua importância, como se nos fosse possível viver felizes para todo o sempre se pudéssemos alcançar algum objetivo limitado. Ao escolher, portanto, a “fatia de vida” errada, esse teatro recai no mesmo erro da comediuzinha de costumes que acaba quando o mocinho conquista a mocinha, isto é, no momento preciso em que começam seus verdadeiros problemas, que são o casamento e o envelhecimento. Depois que o realista social estabelece a necessidade da reforma que propõe, permanecem todos os problemas básicos da existência: a solidão, o mistério impenetrável do Universo, a morte.

Por outro lado, Pinter ficou indignado porque o crítico atacou-o por introduzir um personagem cujos antecedentes eram claramente

estabelecidos em sua peça para televisão *Night School*, argumentando que é melhor que um verdadeiro personagem de Pinter venha do nada do que da prisão. Pinter considera *Night School* uma experiência em forma mais leve e recusa-se a aceitar que os outros lhe digam que uma verdadeira peça de Pinter *tem* de lidar exclusivamente com acontecimentos misteriosos e totalmente sem motivação.

Dentre os principais dramaturgos do Absurdo, Harold Pinter apresenta a combinação mais original de elementos vanguardistas e tradicionais. O mundo da imaginação de Pinter é o de um poeta à sombra de Kafka, Joyce (cuja peça *Exilados* Pinter adaptou e dirigiu, com grande brilho) e Beckett. Mas Pinter traduz essa visão em prática teatral por meio de uma técnica que exhibe a mais precisa noção de timing e a agudeza epigramática dos mestres da alta comédia inglesa, desde William Congreve até Oscar Wilde e Noël Coward. Isso é fruto do aprendizado de Pinter como ator no mundo do teatro provinciano de repertório inglês; Pinter é um profissional de teatro absolutamente completo, também competente como ator, diretor e dramaturgo. Em 1974 ele se tornou um dos parceiros de Peter Hall, na condição de diretor do British National Theatre.

6. Paralelos e prosélitos

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. No entanto, a reação que essas peças causaram, a princípio tão perturbadoras e tão inflexivelmente difíceis, não só demonstra quão perto estão de expressar as preocupações de nossa época, como também quão grande é a ânsia por uma posição nova em relação ao teatro. Ao repudiar o teatro psicológico e narrativo, ao recusar obediência a todas as velhas receitas preestabelecidas para a “peça bem-feita”, os dramaturgos do Teatro do Absurdo procuraram – cada um por si e independentemente dos outros – estabelecer uma nova convenção dramática. Nesse empreendimento de incessante experimentação, cheia de erros e acertos, os cinco autores cuja obra foi examinada com algum detalhe neste livro não estão de forma alguma sós. Um considerável número de escritores da mesma geração vem fazendo experiências paralelas, e um número crescente de autores mais jovens foi encorajado pelo sucesso de algumas das obras de Beckett, Ionesco ou Genet a desenvolver um idioma pessoal dentro de uma convenção semelhante. Um levantamento (que não pretende ser completo) das experiências desses contemporâneos e seguidores dos mestres da nova convenção poderá indicar os possíveis caminhos para um futuro desenvolvimento.

Jean Tardieu

O escritor cuja obra representa a maior gama de experimentação nesse campo é sem dúvida Jean Tardieu (nascido em 1903), que, sendo mais velho que Beckett, Adamov, Genet e Ionesco, era já famoso como poeta antes da Segunda Guerra Mundial. Ao tentar escrever para o teatro na juventude, Tardieu voltou-se para um austero estilo de poesia lírica baseado em Stéphane Mallarmé, tornando-se conhecido como o autor das melhores traduções francesas de Friedrich Hölderlin. Depois da guerra voltou-se para as experimentações de linguagem, em linhas semelhantes às de Jacques Prévert e Raymond Queneau, e para a exploração dos limites das possibilidades do teatro. Entrou para a equipe do Serviço de Radiodifusão e Televisão Francesa quando a guerra acabou, tornando-se chefe de seu setor experimental, o *club d'essai*, começando a escrever peças experimentais em 1947, mais ou menos ao mesmo tempo em que Beckett, Adamov, Genet e Ionesco também davam seus primeiros passos como dramaturgos, o que é curioso exemplo da atuação do *Zeitgeist*.

As experimentações dramáticas de Tardieu, publicadas em dois volumes – *Théâtre de chambre*, em 1955, e *Poèmes à jouer*, em 1960 – são quase todas de proporções modestas. Muitas são mais esquetes para shows de cabaré que peças em um ato, mas sua variedade é maior que a de qualquer outro dramaturgo do Absurdo, indo desde o fantástico e o misterioso até o puramente lírico, e, para além do lírico, até a esfera de um teatro inteiramente abstrato, no qual a linguagem perde todo o conteúdo conceitual e se identifica com a música.

Os primeiros esquetes incluídos em *Théâtre de chambre* prenunciam Ionesco. *Qui est là?* (*Quem está aí?*, datado de 1947, anterior a *A cantora careca*) começa exatamente com a mesma situação: uma família formada por pai, mãe e filho está sentada em

torno da mesa de jantar. O pai interroga a mulher e o filho sobre o que fizeram durante o dia, mas como é óbvio que já sabe todas as respostas vai ele mesmo respondendo sem esperar por qualquer palavra daqueles que interroga:

O PAI: O que você fez hoje de manhã? Fui ao colégio. E você? Fui ao mercado. O que comprou? Verduras, mais caras que ontem, e carne, mais barata. Então está tudo bem, uma coisa compensa a outra. E você, o que foi que o professor disse? Que estou indo muito bem...¹

Uma mulher misteriosa aparece e avisa o pai de um perigo que se aproxima. Há alguém na porta. O pai abre. Um homem enorme está do lado de fora, estrangula o pai e leva o cadáver. A mulher misteriosa sugere que a mãe olhe para fora da janela, e ela vê que há cadáveres a perder de vista, estando o corpo do pai entre eles. O filho chama o pai; ele se levanta dentre os mortos e volta para a sala. A mulher pergunta: “Quem te matou?”; o pai responde: “Eu não era um ser humano.” “Quem é você?”, pergunta a mulher; “Não sou um ser humano”, responde o morto. “Quem foi você?”; “Ninguém”.

A lição dessa pequena peça parece ser a da necessidade da busca da imagem humana que ainda não está viva dentro de nós, mas que poderemos encontrar um dia. Nas palavras da visitante misteriosa, que encerram a peça: “A janela está clareando. Alguém se aproxima. Esperemos!”² *Qui est là?* é uma tentativa de criação de uma imagem poética da situação no fim da guerra: o homem precisa enfrentar o fato de a rotina de uma existência burguesa ser tão desumana quanto as matanças dos campos de batalha ou de concentração, ter consciência da necessidade de encontrar um novo modo de viver, plenamente humano...

Se esse primeiro trabalho de Tardieu reproduz a situação inicial e – até certo ponto – a mensagem de *A cantora careca*, é ainda mais

curioso que a sua segunda peça, *La politesse inutile* (*A polidez inútil*), também datada de 1947, comece com a situação professor-aluno de *A lição*. Mas aqui a semelhança é inteiramente superficial. O professor está se despedindo de um rapaz que sai para fazer um exame. Faz com que entenda que o importante não é o que ele sabe e sim o que ele é. Depois que o aluno sai entra outro visitante, um indivíduo sinistro e vulgar. Este recebe a polidez elaborada e antiquada do professor com uma exibição exagerada de grosseria e acaba por esbofeteá-lo selvagemente. O professor recompõe-se e dirige-se ao público:

O PROFESSOR: Não explicarei a história aos senhores. Sem dúvida ela aconteceu muito longe daqui, no fundo de alguma lembrança má. É de lá que venho para avisá-los e convencê-los... Psiu! Há alguém dormindo que poderia ouvir-me... Voltarei... amanhã.³

Essa mesma qualidade de sonho ou pesadelo caracteriza vários dos primeiros esquetes de Tardieu. Em *Le meuble* (*O móvel*), um inventor tenta vender a um comprador que fica fora de cena um fabuloso móvel que foi desenhado de modo a executar qualquer serviço que se possa conceber, inclusive recitar poemas de Musset. Mas aos poucos a coisa começa a escapar do controle humano; em lugar de Musset começa a recitar uma versalhada barata e finalmente puxa um revólver e mata o comprador. Se essa obra lembra Ionesco e Adamov, *La serrure* (*A fechadura*) tem alguma coisa de Genet. Num bordel, um freguês espera a realização de seus sonhos: ver sua amada através do buraco de uma enorme fechadura. Em êxtase, o cliente descreve o que vê à medida que a moça vai tirando cada peça de vestuário. Mas mesmo depois de haver ela atingido um estado de completa nudez ele continua a despi-la, tirando-lhe as faces, os olhos e outras partes do corpo, até restar só o esqueleto. Incapaz de se controlar, o freguês se atira de

encontro à porta e cai morto. Aparece a dona do bordel: “Creio... que o cavalheiro... está satisfeito.”

Tema semelhante aparece em *Faust et Yorik* (*Fausto e Yorik*), que também experimenta a representação da passagem do tempo à maneira de Thornton Wilder em *The Long Christmas Dinner* (*O longo jantar de Natal*). Fausto, um cientista, passa a vida procurando o exemplar de um crânio mais aprimorado que represente o próximo estágio da evolução humana. Vemo-lo casar-se, vemos sua filha crescer e tornar-se mulher, vemos Fausto envelhecer, sempre negligenciando a família para encontrar o crânio, e terminando por morrer sem encontrá-lo. No entanto, o crânio que passou a vida inteira buscando era o seu próprio.

Em *Le guichet* (*O guichê*), uma das peças mais longas de *Théâtre de chambre* entramos num mundo kafkiano de burocracia. Um homem dirige-se a um escritório de informações para saber o horário de um trem e é submetido a rigoroso interrogatório sobre toda a sua vida. Finalmente o funcionário que está atrás do balcão faz o horóscopo do homem e informa que ele será morto ao sair do escritório. O homem sai e é imediatamente atropelado.

Em todas essas pequenas peças, Tardieu explora as possibilidades de reprodução, no palco, de uma atmosfera de sonho. Em outras, ele é mais abertamente experimental e mesmo didático ao testar o que pode ou não pode ser feito com esta ou aquela convenção teatral, como por exemplo com o uso de apartes – *Oswaldo e Zenaide* (no original, *Oswald et Zenaïde ou Les apartés*) relata o que um casal de noivos se diz e o que pensa; ou com o monólogo – *Havia uma multidão no solar* (no original, *Il y avait foule au manoir ou Les monologues*) sugere um palco cheio por uma série de monólogos que poderiam ser ditos por um só ator; ou demonstrando a relatividade da linguagem – em *Ce que parler*

veut dire ou Le patois des familles (O que quer dizer falar, ou O jargão das famílias) cada família tem sua gíria particular ou das maneiras – em *Um gesto por outro* um viajante internacional demonstra que o mais absurdo dos comportamentos pode ser considerado requintada educação em civilizações distantes. Esses esquetes didáticos, que tomam a forma de palestras ilustradas, são o trabalho menos satisfatório de Tardieu, lembrando mais as batidíssimas rotinas do teatro de revista barato.

Suas experiências mais interessantes são as que exploram as possibilidades de um teatro inteiramente abstrato. *Só eles o sabem*, por exemplo, apresenta uma ação altamente dramática que permanece inteiramente inexplicada. Vemos os personagens engajados em brigas violentas que se referem a motivos ocultos e segredos culposos, sem jamais descobrirmos quais são eles nem sequer qual a relação existente entre os quatro personagens da obra. Só eles o sabem... Ao apresentar uma ação inteiramente destituída de motivação que consegue mesmo assim prender a atenção do público, Tardieu está, de fato, demonstrando as possibilidades de um teatro puro, sem enredo.

Mas ele vai além. Duas das peças curtas que aparecem em *Théâtre de chambre – La sonate et les trois Messieurs* (A sonata e os três senhores) e *Conversação sinfonieta* – tentam aproximar o diálogo da música. Em *La sonate* (A sonata), há três senhores, chamados A, B e C, empenhados numa conversa cujo assunto permanece indefinido, mas que mesmo assim evoca certo tipo de imagem, andamento e ritmo que correspondem à estrutura de uma sonata: primeiro movimento, *largo* (descrição lenta e nostálgica de uma extensão de água); segundo movimento, *andante* (discussão mais animada; o que foi que viram?); terceiro movimento, *finale* (animação crescente até uma queda mortal). *Conversação*

sinfonieta repete o mesmo tipo de experiência, mas com seis vozes (dois baixos, dois contraltos, um soprano e um tenor) regidas por um maestro. Há, novamente, três movimentos: *Allegro ma non troppo*, *Andante sostenuto* e *Scherzo vivace*. O texto é composto por fragmentos da mais corriqueira conversa: “Bom dia senhora!”, “Bom dia, senhor!” ou “Mas sim, mas sim, mas sim, mas sim”, seguido de “Mas não, mas não, mas não, mas não!”, ou listas de comidas de que os personagens gostam, com instruções sobre a maneira de cozinhá-las.

Tendo explorado as possibilidades de se construir o equivalente de um poema sinfônico com elementos desconexos de linguagem, Tardieu deu o passo lógico seguinte, e na sua segunda coletânea dramática encontramos o resultado desse desenvolvimento.

Os amantes do metrô, de 1931, é descrita num subtítulo como “um balé cômico sem dança e sem música”; isto é, a linguagem em movimento deve substituir a música e a dança.

A primeira cena passa-se numa estação do metrô. A conversa sem importância dos passageiros tem uma relação temática com o assunto principal, o encontro dos dois amantes. Dois cavalheiros profundamente distraídos com suas leituras esbarram-se e apresentam seus livros um ao outro: “São Paulo!”, “Marquês de Sade!”, enquanto um estudante conta a uma moça a história de Hero e Leandro. Os amantes são apresentados com uma passagem de diálogo abstrato que imita o ritmo de uma valsa: “*Un, deux, trois, amour*”, “*Un, deux, trois, Adour*”, “*Un, deux, trois, toujours*”, e assim por diante. Mais tarde, quando os amantes brigam, fazem-no por meio de uma lista de nomes femininos: “Ema! Eloá! Heloísa! Diótima! Geórgia! Hilda! etc.

Na segunda cena, os amantes estão num vagão do metrô, separados por uma multidão de outros passageiros que representam a anonimidade e hostilidade da sociedade de massa. Como novo Leandro, o herói tem de atravessar esse mar de homens-títeres. Quando ele consegue chegar até a amada, também ela caiu no anonimato despersonalizado da multidão. Só quando ele lhe dá violenta bofetada é que ela acorda e se torna novamente um indivíduo.

Como experiência com as possibilidades expressivas da palavra, mesmo quando inteiramente destituída de conteúdo conceitual, *Os amantes do metrô* é um *tour de force* fascinante. Ele nos mostra a riqueza das possibilidades de tessitura e ritmo da linguagem, bem como a exequibilidade de um uso poético, e não discursivo, do diálogo dramático, que substitui a troca de ideias ou de informações entre os personagens pela criação e o desenvolvimento de imagens poéticas e temas por uma nova lógica de associação.

A ideia é levada um passo adiante em *L'A.B.C. de notre vie (O abecê de nossa vida)*, escrita em 1958 e estreada em 30 de maio de 1959. Tardieu descreve-a como “um poema para ser interpretado”, e construiu-a estritamente na forma de um concerto. Um protagonista tem o papel principal, ou solo: é O Indivíduo, e o tema do poema é um dia em sua vida entre a multidão da grande cidade, começando quando acorda de seus sonhos, de manhã, e terminando quando volta a dormir, à noite. A parte coral consiste nos murmúrios indistintos da multidão, em contraste com os quais trechos articulados de frases aumentam e diminuem. Dois outros personagens, O Senhor Palavra e a Senhora Fala, ilustram os acontecimentos recitando listas de palavras tiradas do dicionário, as quais, diz o autor, são “notas musicais ou toques de cor”, mais do que conceitos. Outros solistas são um casal de amantes, um

criminoso, as vozes de mulheres que sonham. Três temas são entrelaçados nos movimentos desse concerto de palavras: a ilusão de originalidade do indivíduo contrastada com o murmúrio indistinto da massa à qual pertence; o poder do amor de tirar o homem do fluxo do tempo e transformá-lo em verdadeiro indivíduo; e, finalmente, a admissão de ser o homem enraizado no todo da humanidade: “Humanidade, você é a minha paisagem.” O murmúrio da multidão torna-se um dos sons da natureza, como o vento da floresta, como as ondas do mar.

Em outro “poema para ser interpretado”, *Rhythme à trois temps ou Le temple de Segesta* (*Ritmo em três tempos, ou O templo de Segesta*), escrita em 1958, Tardieu tentou reproduzir a sensação de um viajante ao ver o templo grego de Segesta pela primeira vez. Seis moças representam as seis colunas que confrontam o viajante ao aproximar-se, e uma voz fora de cena encarna os sentimentos dele. As moças expressam a calma e a imutabilidade, enquanto o viajante extasiado é rapsódico e emocional. Tanto *L’A.B.C. de notre vie* quanto *Rhythme à trois temps* foram acompanhadas em suas primeiras montagens por trechos musicais da obra de Anton Webern.

Ao explorar os limites do teatro, Tardieu chegou a escrever uma peça na qual não aparece nenhum personagem: *Uma voz sem ninguém*, na qual vemos uma sala vazia enquanto uma voz vinda das coxias rememora lembranças de um cômodo que se conheceu intimamente. A iluminação varia com o clima do momento lembrado. Ocasionalmente a voz de uma mulher é ouvida, como um eco do passado. Trata-se de uma experiência interessante e engenhosa, mas não concludente; prova apenas que a luz e o cenário têm um papel a desempenhar na criação da poesia no palco. Mas, por outro

lado, não havia nenhuma necessidade de se provar o que já se sabia.

Junto com *Uma voz sem ninguém*, Tardieu apresentou no pequenino Théâtre de la Huchette, em 1956, sua obra mais próxima de uma peça normal: *Les temps du verbe ou Le pouvoir de la parole* (*Os tempos do verbo, ou O poder da palavra*), dois atos escritos para demonstrar a tese de que os tempos dos verbos governam nossa posição no tempo. O enredo, bastante melodramático, conta a história de Robert, que perdeu a mulher num acidente de automóvel. Ele afastou-se do presente, vive no passado e fala exclusivamente no tempo pretérito. Quando morre, seu corpo revela que ele já morrera havia muito tempo. Quando o corpo está deitado no palco vazio, o momento imediatamente anterior ao acidente é revivido. Robert ouve as vozes da mulher e das sobrinhas falando no futuro. Um momento antes de morrer, sua mulher ainda tinha um futuro, mas “Passado, presente, futuro, qual é o verdadeiro? Tudo compartilha de tudo ao mesmo tempo! Tudo desaparece, mas tudo permanece... e tudo permanece inacabado!”.⁴

O volume dos *Poèmes à jouer* termina com seu primeiro trabalho dramático, a peça em versos *Tonnerre sans orage ou Les dieux inutiles* (*Trovão sem tempestade, ou Os deuses inúteis*), datada de 1944. Essa peça aparentemente convencional, poética e em um ato, pode ser considerada quase um programa da temática do Teatro do Absurdo. No limiar da morte, Ásia, mãe do titã Prometeu, revela a seu neto Deucalião que os deuses não existem. Foi ela quem inventou o mito de sua existência para cercear a ambição de Prometeu quando jovem. Mas longe de fazê-lo submeter-se a esse poder mais alto, a suposta existência dos deuses levou Prometeu a entregar-se a toda uma vida de luta contra eles. Deucalião conta a Prometeu o que lhe foi revelado, mas Prometeu, a ponto de

desencadear uma conflagração que destruirá os deuses – e com eles o mundo –, não pode mais impedir que os acontecimentos tenham seu curso. Deucalião parte para o desconhecido, “buscando na reflexão sobre os dois abismos uma aliança com meu novo deus: o nada”, enquanto Prometeu fica só:

Eu sei, sei bem que doravante,
No soberbo deserto que é a noite,
Qual deus ameaçarei:
Ele será eu mesmo: Prometeu!⁵

É à luz desse reconhecimento do absurdo da situação humana num mundo sem deus que devemos encarar a impressionante obra experimental de Tardieu, que é uma tentativa de encontrar meios de expressão adequados à representação dos esforços do homem para situar-se num universo sem sentido.

Declaradamente experimentais, as peças de Tardieu, apesar de muitas vezes conterem poesia de alto nível, não pretendem ser julgadas como obras de arte propriamente ditas. São tentativas, material para pesquisa do qual experiências valiosas podem ser tiradas para a criação de obras de arte que o próprio Tardieu, ou qualquer outro, poderia construir sobre essas fundações que ele nos forneceu. Não pretendo com isso negar as consideráveis realizações de Tardieu, mas antes dar ênfase à sua importância. Ele é um homem do métier, um pioneiro dedicado à ampliação do vocabulário de sua arte. E é o único entre os dramaturgos de vanguarda que pode proclamar que sua obra cobre toda a gama da exploração. Ele alcança o teatro poético de Georges Schehadé tanto quanto o sardônico antiteatro de Ionesco e o mundo psicológico dos sonhos de Adamov e Genet. Mas, por sua própria consciência experimental, pelo próprio conhecimento que tem de si

mesma, seu tom de brincadeira na experimentação de novos recursos, a obra de Tardieu deixa de ter a compulsividade obsessiva, e portanto o poder hipnótico, a inevitabilidade, de algumas das obras-primas do Teatro do Absurdo.

Boris Vian

Se as experiências de Tardieu percorrem caminho paralelo ao desenvolvimento da principal corrente da nova convenção, muito embora distinto desse, a única peça de Boris Vian (1920-1959) que entra nessa categoria mostra sinais claríssimos de influência direta de Ionesco, seu colega sátrapa do Collège de Pataphysique. A peça *Os construtores do Império* teve sua primeira montagem no Théâtre Récamier, a sala experimental de Jean Vilar, a 22 de dezembro de 1959, seis meses depois da trágica morte de seu autor. Boris Vian era uma das mais notáveis figuras do período do pós-guerra em Paris. Engenheiro, trompetista de jazz, *chansonnier*, ator cinematográfico, romancista, homem de espírito, crítico de jazz, foi um dos grandes tipos da boêmia existencialista das caves de Saint-Germain-des-Prés; traduziu Raymond Chandler, Peter Cheney, James Cain, Nelson Algren, August Strindberg e as memórias do general Omar N. Bradley; iconoclasta e pornógrafo fichado, técnico em ficção científica e autor teatral, Boris Vian parece o epítome de seu tempo: sardônico, prático, técnico praticante e inventor de engenhocas, inimigo violento do chavão, e ao mesmo tempo poeta sensível, artista preocupado com a realidade última da condição humana.

A primeira peça de Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous* (cuja tradução mais adequada seria *A vigarice ao alcance de todos*),

escrita em 1946-47 e estreada em 1950, já o mostra como mestre de um amargo humor negro. A peça, uma farsa tragicômica, ainda pertence a um esquema tradicional, apesar de Jean Cocteau tê-la saudado como acontecimento comparável a *Les mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, ou à sua própria *Mariés de la Tour Eiffel*. Descrita como “um vaudeville paramilitar em um ato longo”, *L'Équarrissage pour tous* desenrola-se no pátio de um abatedouro de cavalos em Arromanches, no dia do desembarque aliado, a 6 de junho de 1944. Enquanto a excêntrica família do abatedor continua sua tranquila tarefa de matar cavalos e faz preparativos para casar uma filha com um soldado alemão, o local é repetidamente invadido por militares de várias nações, que variam de um paraquedista japonês a uma soldada soviética (que inexplicavelmente é também uma das filhas da casa). Há também inúmeros soldados americanos e integrantes das forças da França Livre. Os acontecimentos hilariantes e algo obscenos terminam quando a casa da família é destruída para dar lugar aos gloriosos planos para o futuro. A essa altura, toda a família já morreu e o pano cai ao som da “Marselhesa”.

Escrita tão pouco depois do final da guerra, essa obra sardônica foi recebida com verdadeiros uivos de indignação de todos os lados, particularmente em virtude da forma irreverente pela qual eram retratados alguns membros da França Livre, muito embora fique claramente dito que se tratava de aproveitadores que só haviam entrado para a Resistência naquele mesmo dia, passando o tempo todo à procura de carros que pudessem requisitar. Na verdade, a peça é uma sátira incapaz de fazer mal a quem quer que seja, embora represente um brilhante exemplo do mais negro dos humores negros.

Os construtores do Império também tem seus toques de humor, mas é uma peça inteiramente de outra espécie, uma imagem poética da mortalidade e do medo da morte. Seus três atos mostram uma família fugindo de um barulho misterioso, mas aterrorizante, do qual tentam escapar mudando-se para um andar cada vez mais alto, para apartamentos cada vez menores. No Ato I, o pai, a mãe, a filha, Zénobie, e a empregada, Cruche, estão de mudança para um apartamento de duas peças. No Ato II, estão um andar acima, num apartamento de uma só peça. A empregada deixa-os, e a filha, que foi até o patamar da escada, não consegue mais voltar para os pais porque a porta se fecha misteriosamente. No terceiro ato, vemos o pai entrando num quartinho mínimo no sótão, a tal ponto apavorado com o barulho que fecha e tranca a entrada antes que a mulher se reúna a ele. Está só. Mas o barulho, o terrível barulho da morte que se aproxima, não pode ser evitado. Agora não há mais lugar algum para onde o pai possa fugir, e ele morre.

Além dos personagens já mencionados, que têm papéis com falas, há outro, mudo e misterioso, um ser semi-humano chamado de *schmürz*, “coberto de ataduras, vestido de trapos, com um braço na tipoia, segurando uma bengala com a outra mão. Ele claudica, sangra e é feio”.⁶ Essa figura silenciosa parece não ser notada pelos demais personagens; mas mesmo assim todos aplicam-lhe golpes brutais constantemente.

Simple de estrutura e inexorável em sua progressão, *Os construtores do Império* é um depoimento pujante e muito pessoal. Por mais orgulho que tenhamos, por mais confiantes que nos sintamos por estarmos construindo nosso próprio mundo, nosso império pessoal na Terra, estamos sempre fugindo; longe de se ampliar, nosso mundo se contrai. À medida que nos aproximamos da morte, tornamo-nos mais e mais sós, nosso alcance de visão e

ação torna-se mais e mais estreito. É cada vez mais difícil nos comunicarmos com a geração mais moça, e o ruído subterrâneo da morte torna-se cada vez mais alto.

Tudo isso é bastante claro; mas o que é que o *schmürz* representa? Não deixa de ser significativo que Boris Vian tenha escrito algumas de suas colaborações para revistas mais populares sob o pseudônimo de Adolphe Schmürz, já que não pode haver dúvida de que *Os construtores do Império* seja uma dramatização dos sentimentos pessoais de Vian. Ele sabia que sofria de grave insuficiência cardíaca, consequência de antiga enfermidade, tanto assim que foi forçado a deixar de tocar seu bem-amado pistão: “Cada nota que toco no pistão encurta minha vida um dia”, dizia ele; e era a sua própria vida que viu diminuir constantemente. Poderá o *schmürz* representar a parte mortal de nós, que brutalmente surramos e maltratamos sem dar conta do que estamos fazendo? O fato de o *schmürz* perder as forças e morrer imediatamente antes do herói da peça sugere que talvez seja isso. Por outro lado, ao morrer o herói, vemos outros *schmürzes* invadindo o palco. Serão mensageiros da morte, e será o *schmürz* do próprio herói sua própria morte, que o espera silenciosa, impensadamente espancado pelo herói quando este *não* tem consciência de sua própria mortalidade? Ou será o *schmürz*, derivado da palavra “dor” em alemão – *Schmerz* –, simplesmente a dor silenciosa, mas sempre presente, da doença cardíaca?

Boris Vian morreu a 23 de junho de 1959, enquanto assistia a uma exibição privada de um filme baseado num de seus livros. Houve grandes controvérsias a respeito da adaptação, e Vian não fora convidado, tendo apenas entrado escondido.

Dino Buzzati

Em *Os construtores do Império* a fuga da morte toma a forma de uma tentativa de escapar sempre para cima. A mesma imagem aparece, porém na direção oposta, numa curiosíssima peça de Dino Buzzati (1906-1972), o eminente romancista e jornalista da equipe do *Corriere della Sera*, de Milão. Essa peça de estreia, montada pelo Piccolo Teatro de Milão em 1953, e em Paris em 1955 (numa adaptação de Camus), é *Un caso clinico*. Escrita em duas partes e treze cenas, a peça nos mostra a morte de Giovanni Corte, homem de negócios de meia-idade. Trabalhador sobrecarregado, tiranizado porém mimado como principal fonte de dinheiro da família, cuja saúde precisa ser preservada, ele é perturbado por alucinações de uma voz feminina que o chama de longe e pelo espectro de uma mulher que parece rondar sua casa. Persuadido a consultar um famoso especialista, vai encontrá-lo num hospital ultramoderno. Antes que se possa dar conta do que aconteceu, está hospitalizado e a ponto de ser operado. Garantem-lhe todos que o hospital está organizado da maneira mais eficiente e moderna: as pessoas que não estão realmente doentes, só em observação, ficam no sétimo andar, o último. Os que estão ligeiramente doentes ficam no sexto; os que estão doentes, mas não seriamente, no quinto; e assim por diante, em ordem descendente, até o primeiro andar, a antecâmara da morte.

Em apavorante sequência de cenas, Buzzati mostra-nos a descida de seu herói. A princípio ele é transportado para o sexto andar apenas para abrir vaga para alguém que precisa mais que ele de seu quarto particular. Um pouco mais abaixo ainda nutre esperanças de que esteja descendo apenas para ficar mais próximo de certas facilidades médicas especializadas de que necessita, mas,

antes que possa compreender o que aconteceu, já desceu tanto que não há mais escapatória. Fica enterrado entre os párias que já foram dados como perdidos, a mais baixa classe de seres humanos, os moribundos. A mãe de Corte aparece para levá-lo para casa, mas é tarde demais.

Un caso clinico é um trabalho notável e extraordinariamente original, uma espécie de “milagre” da tradição de *Everyman*. Dramatiza a morte de um homem rico – sua ilusão de pertencer a uma classe especial, livre de ser corroído por doenças; sua perda gradativa de contato com a realidade; e, acima de tudo, sua imperceptível decadência e como ela lhe é revelada de forma repentina. No hospital, com suas rígidas estratificações, Buzzati encontrou uma terrível imagem da própria sociedade, uma organização impessoal que impele o indivíduo em seu caminho para a morte, zelando por ele, prestando certos serviços, mas ao mesmo tempo distante, dominada por regras, incompreensível e cruel. Enquanto *Os construtores do Império* mostra o homem em fuga ativa da morte, *Un caso clinico* retrata-o aos poucos dominado pela velhice e a doença, embora totalmente inconsciente do que está acontecendo. No gradativo processo de morte, o homem perde sua personalidade. Olhando uma capa de chuva que usou no auge de sua produtividade, diz Corte: “Certa vez Corte, o engenheiro, usou esta excelente capa de chuva. ... Lembra-se dele? Um homem dinâmico, seguro de si... Como era seguro de si, lembra-se?”⁷

Buzzati, autor de um notável romance kafkiano (*O deserto dos tártaros*) e de muitos contos de gênero semelhante, escreveu depois outra peça, *Un verme al ministero* (*Um verme no ministério*), que, no entanto, pertence a uma convenção teatral completamente diversa. Trata-se de uma sátira política sobre uma revolução totalitária, sugestiva do *1984* de Orwell, porém dotada de curioso final místico:

uma figura que sugere Cristo aparece no momento em que o burocrata vira-casaca está a ponto de insultar o crucifixo para provar sua sinceridade no apoio à causa da ditadura ateia.

Ezio d'Errico

Outra interessante contribuição italiana ao Teatro do Absurdo é a de Ezio d'Errico. Homem de muitos dotes, D'Errico já fizera nome como pintor, autor de romances policiais do gênero de Simenon, crítico de arte, roteirista cinematográfico e jornalista, quando, em 1948, começou a escrever peças. Sua produção de mais de vinte peças desde então tem sido variada, mas aos poucos ele tem se voltado para o Teatro do Absurdo. O ponto de partida é a crítica do mundo moderno, o qual, em *Il formicaio (O formigueiro)*, é apresentado como um local grotesco e desumanizado no qual o herói, Casimiro, termina por perder não só sua individualidade, mas até mesmo o dom da fala articulada. *Tempo di cavallette (O tempo dos gafanhotos)* retrata a Itália do pós-guerra como uma aldeia arruinada habitada por oportunistas egoístas. Quando Joe, o ítalo-americano, chega e quer compartilhar sua riqueza com a gente de sua terra, é assassinado por uma dupla de delinquentes juvenis. Mais tarde ele reaparece como uma figura que sugere Cristo, mas a população é destruída por um holocausto – de gafanhotos ou de bombas atômicas? – que incinera as ruínas da aldeia. Só se salva um menino, a esperança de um novo mundo. *Tempo di cavallette* teve sua primeira apresentação em Darmstadt, na primavera de 1958, em alemão.

As peças experimentais de D'Errico parecem ter intimidado os teatros de sua terra natal, pois sua peça mais importante até aqui,

La foresta (A floresta), também foi montada pela primeira vez em alemão, em Kassel, a 19 de setembro de 1959.

A floresta do título é constituída de grotescas relíquias de uma civilização mecânica: postes telegráficos quebrados, uma bomba de gasolina em péssimo estado, pilares e forças que crescem num solo de concreto. Na primavera, “o concreto procria como um mofo, um mofo nojento que cresce, estratifica-se e invade tudo”.⁸ Os habitantes dessa floresta, da qual não existe saída, são almas perdidas. Como os vagabundos de *Esperando Godot*, eles esperam um milagre, uma libertação que nunca chegará. De tempos em tempos, ouve-se um trem passar ao longe, e aparece o homem encarregado de recolher as passagens – uma imagem da morte. Aqueles cujas passagens estão esgotadas devem morrer.

Entre a escória que habita a floresta estão: um velho professor, um homem mundano e sua amante, ex-prostituta; um vinhateiro que de certo modo representa o cristianismo e que luta por agarrar-se à sua fé; um general cuja família foi morta num bombardeio aéreo, enquanto ele comandava operações na frente de batalha, e que perdeu sua indiferença militar pela morte quando viu as ruínas sob as quais ficaram soterrados seus parentes; e um jovem poeta que perdeu contato com a realidade ao ser obrigado a aceitar um emprego rotineiro para sustentar sua família. Este último estabelece diálogos, ora animados ora dolorosos, com personagens invisíveis cujas respostas tomam a forma de improvisações ao saxofone ou ao violino.

A ação principal da peça gira em torno dos esforços de Margot, a ex-prostituta (que foi obrigada a prostituir-se ao ser capturada por tropas inimigas durante a guerra), para salvar o jovem poeta. Mas quando ela lhe oferece seu amor e o convida a fugir, ele não suporta a ideia de voltar à realidade e se mata. Margot culpa-se por haver

oferecido ao rapaz uma visão romântica do amor, em lugar de trazê-lo de volta à realidade com seu corpo, e enlouquece. O vinhateiro reafirma sua fé em não ter sido o homem abandonado pela divindade, mas a peça termina com o rádio gritando idiotamente a aula de ginástica matinal, e com Max, o amante de Margot, mecanicamente executando os grotescos exercícios que lhe são ordenados.

A floresta de concreto é uma apropriada imagem poética para uma civilização industrial, e os personagens que a habitam sofrem todos de seus flagelos: a guerra, o orgulho intelectual, a supressão do impulso poético pelas pressões comerciais, a dúvida religiosa e todos os horrores do campo de concentração. (Max foi forçado, sob tortura, a trair seu melhor amigo, que lhe deixou sua imensa fortuna, e agora anda pelo mundo tentando escapar de suas lembranças; Margot foi torturada e forçada a prostituir-se para as tropas durante a guerra.) A peça é a explosão apaixonada de um romântico contra o amortecimento das sensibilidades, a perda de contato com a natureza orgânica que a proliferação de uma civilização de concreto e ferro propiciou.

Manuel de Pedrolo

O mundo de sonhos de D'Errico, por mais absurdo e rude que seja, contém um misterioso simbolismo poético, uma suavidade que por vezes beira a sentimentalidade. Na obra de outro autor latino, Manuel de Pedrolo (nascido em 1918), estamos em presença de uma inteligência de austeridade quase geométrica. Pedrolo já seria a essa altura muito mais conhecido fora de sua terra natal se não fosse por escrever numa língua – o catalão – pouco compreendida.

Trata-se de fértil romancista e contista que também escreveu peças, das quais algumas na convenção do Teatro do Absurdo. Depois de lutar na Guerra Civil da Espanha, no lado derrotado, trabalhou como professor primário, agente de seguros, vendedor, tradutor e avaliador de originais em casas editoras. É detentor de considerável número de prêmios literários.

A peça em um ato de Pedrolo, *Cruma* (estreada em Barcelona em 5 de julho de 1957), é um estudo sobre o isolamento humano. “Cruma” é o nome etrusco de uma medida ou de um instrumento para medir,⁹ e a peça mostra-nos uma tentativa de se medir a situação humana por critérios de valor tornados inoperantes e sem sentido. Num corredor vazio e nu, que parece ser parte de um apartamento maior, um homem que ali está “em casa” – e é portanto chamado “o residente” – está a ponto de medir o tamanho das paredes. Reúne-se a ele um visitante que o ajuda em seu trabalho, o que é inútil, pois descobrem que as fitas métricas que usam estão em branco, sem marcas ou números.

A situação do residente no corredor de seu apartamento é tão misteriosa quanto a dos dois vagabundos em sua estrada em *Esperando Godot*. O residente não tem consciência de um mundo exterior. O visitante nota que ele usa um cinzeiro e lhe pergunta onde o obteve, mas o residente responde: “Não sei; alguém trouxe e agora está aqui.” O visitante alerta-o: “Se você não tomar cuidado, os objetos invadirão sua vida.”¹⁰ O visitante também se esqueceu do mundo exterior, muito embora o residente o faça lembrar que deve ter vindo de fora.

É nessa mesma atmosfera de sonho que os dois são postos em contato com outros personagens. Ouvem-se vozes de fora que chamam uma mulher de nome Nagaio. Uma moça passa pelo corredor, mas mal é notada pelo residente e pelo visitante. Quando

o visitante, que deseja lavar as mãos, abre a porta do banheiro, sai dali um desconhecido que o residente julga ser o visitante, o que torna a comunicação quase impossível. Nagaio, a mulher que vinha sendo chamada, é vista pela janela aberta de um apartamento que dá para o pátio. Novamente o residente e seu visitante têm dificuldade em comunicar-se com ela, mas o desconhecido torna-se logo amigo dela e combina um encontro. O desconhecido também não vê dificuldade em estabelecer contato com a moça, que torna a atravessar o corredor. Ele resolve sair com ela em vez de com Nagaio. Quando a moça desaparece atrás de uma cortina que se abre para um quarto, o desconhecido quer segui-la, mas descobre que a cortina se transformou em porta solidíssima. O residente é que consegue abrir a porta, permitindo que o desconhecido chegue até a moça. Ficam sós o residente e o visitante, e procuram compreender o que aconteceu, chegando à conclusão de que os estranhos seres que os perturbaram não existem. Mas faltam-lhes também provas de que eles mesmos existam na realidade. Decidido isso, podem voltar a seu trabalho. Alguém bate na porta, e, quando o visitante vai abrir, termina a peça.

Essa estranha peça apresenta o problema da realidade dos “outros” e a possibilidade de estabelecermos qualquer contato com eles. Cada personagem representa um nível diverso de existência. O residente ocupa um dos extremos da escala: é um ser humano autêntico que explora seu próprio mundo, e é portanto incapaz de relacionar-se com os outros, incapaz até mesmo de distinguir seu amigo de um desconhecido. No outro extremo da escala está a moça, que só existe na medida em que os outros a desejam. Quanto maior a realidade ou autenticidade *interior* de um ser humano, tanto menos capaz será ele de estabelecer contato com o mundo exterior, em sua crueza e engano. E, no entanto, essa

solidão interior está fadada a ser perturbada. No final da peça, todo o ciclo de invasões vindas do mundo inautêntico, cotidiano, está a ponto de recomeçar.

A segunda obra de Pedroló no gênero, mais ambiciosa que a primeira, *Homes i no (Humanos e não)*, estreada em Barcelona em 19 de dezembro de 1958), é descrita pelo autor como “uma investigação em dois atos”. O palco é dividido em três partes por dois biombos feitos de grades de ferro; no compartimento do meio, o guarda da prisão, um ser estranho desumano chamado No, vigia os prisioneiros nas celas à direita e à esquerda. No adormeceu, e os dois casais, Fabi e Selena numa jaula e Bret e Eliana na outra, tentam dominar o guarda, porém este acorda a tempo. A tentativa dos dois casais humanos de escapar das grades que os aprisionam fracassa, mas os seres humanos, agora que tomaram consciência da possibilidade de fuga, têm grandes aspirações de, com o tempo, conseguir fugir... E, se não fugirem eles mesmos, então seus filhos.

No segundo ato, juntam-se aos dois casais um filho, Feda, de um lado, e uma filha, Sorne, de outro. Feda e Sorne estão apaixonados e resolvem fazer todo o possível para escapar das jaulas que os impedem de se unir. Encetam, para isso, um exaustivo exame de sua prisão e chegam à conclusão de que nos limites exteriores as celas terminam num abismo intransponível. Seus pais tinham ficado de tal modo fascinados por No que jamais se haviam dado ao trabalho de explorar o outro lado da prisão. Mas parece que não há saída por ali. Então o par de jovens começa a concentrar-se na parede do fundo, descobrindo que ela não é de modo algum tão sólida quanto parecia. Tem até a aparência de uma cortina. Será que devem derrubá-la? No, o guarda desumano, fica muito perturbado e implora-lhes que não o façam, pois isso seria o fim para eles. A morte? Não, muito pior que isso. A tensão cresce de tal

modo que Feda finalmente resolve correr o risco e derrubar a cortina. Por trás dela há outra grade, que não só fecha as duas celas dos prisioneiros que conhecíamos, como também revela-nos que No não passa de um prisioneiro em uma terceira cela. Por trás dessa nova grade estão sentados três novos guardas vestidos de preto, silenciosos e imóveis. No era ele mesmo um prisioneiro, mas, como exclama Feda: “ainda mais prisioneiro porque sabia que o era”.¹¹

Homes i no é em verdade uma investigação acerca do problema da liberdade. O homem é prisioneiro de uma infinita série de circunscrições, e, cada vez que ele pensa que atravessou uma dessas barreiras (a barreira da superstição, a barreira do mito da tirania, ou a inabilidade de dominar a natureza), enfrenta nova barreira (a angústia metafísica da condição humana, a morte, a relatividade de todo o conhecimento etc.). Mas a luta pela derrubada de cada nova grade continua, mesmo que saibamos de antemão que encontraremos nova barreira adiante.

Pela simplicidade de sua concepção, e o total entrosamento da ideia filosófica com sua representação concreta em termos de uma imagem teatral, *Homes i no* merece ocupar lugar dos mais destacados dentre os exemplos bem-sucedidos do Teatro do Absurdo.

Fernando Arrabal

Outro espanhol que também poderá disputar essa posição é Fernando Arrabal, nascido em Melilla (ex-Marrocos Espanhol) em 1932. Estudou direito em Madri, mas vive na França desde 1954, escrevendo sempre em francês. O absurdo do mundo de Arrabal

não nasce, como o de Pedrolo, do desespero do filósofo que tenta penetrar os segredos da existência, mas de personagens que veem a situação humana com os olhos da simplicidade infantil, que não compreendem o que veem. Como as crianças, seus personagens são por vezes cruéis porque não compreenderam, ou nem sequer notaram, a existência de uma lei moral. Também como as crianças, eles sofrem as crueldades do mundo como flagelos incompreensíveis.

A primeira peça de Arrabal, *Piquenique no front*, já indica essa posição.⁹ Ele escreveu a peça aos vinte anos, sob a influência das notícias sobre a Guerra da Coreia. Nessa curta peça em um ato, um soldado, Zapo, está isolado na linha de frente da batalha. Seu pai e sua mãe, por demais simples para compreenderem a ferocidade da guerra moderna, chegam para visitá-lo e fazer com ele um piquenique dominical. Quando aparece um soldado inimigo, Zepo, Zapo aprisiona-o, mas depois o convida para o piquenique. Quando o piquenique fica bem alegre e festivo, uma rajada de metralhadora elimina todos eles.

Trata-se de uma comédia chaplinesca sem o alívio do happy end, que já contém a perturbadora mistura de inocência e crueldade tão características de Arrabal. Há a mesma atmosfera em *Oração*, um *drame mystique* em um ato que abre o volume das obras de Arrabal, *Théâtre*, publicado em 1958. Um homem e uma mulher, Fidio e Lilbé (note-se nos nomes o som da linguagem infantil), estão sentados ao lado do caixão de uma criança, debatendo métodos e meios para serem bons... a partir de agora. Lilbé não consegue compreender o que quer dizer ser “bom”:

LILBÉ: Vamos poder continuar a nos divertir no cemitério, como antes?

FIDIO: E por que não?

LILBÉ: E arrancar os olhos dos cadáveres, como antigamente?

FIDIO: Não; isso, não.

LILBÉ: E matar gente?

FIDIO: Não.

LILBÉ: Então vamos deixar todos viverem?

FIDIO: Claro.

LILBÉ: Pior para eles.¹²

Com o desenvolvimento do debate sobre a natureza da bondade é aos poucos revelado que o caixão é de seu próprio filho, morto por eles. Ingenuamente discutem o exemplo de Jesus, e chegam à conclusão de que devem tentar ser bons, embora Lilbé preveja como muito provável que se cansem logo.

Em *Les deux bourreaux (Os dois carrascos)*, vemos situação análoga, porém aqui a moralidade convencional é mais diretamente atacada como contraditória em si mesma. Uma mulher, Françoise, acompanhada por seus dois filhos, Benoît e Maurice, chega para denunciar seu marido aos dois carrascos do título. Ele é culpado de um crime não especificado. Françoise, que o odeia, quer vê-lo ser torturado na sala ao lado, pois exulta com o seu sofrimento e chega mesmo a precipitar-se para a sala de tortura a fim de lançar sal e vinagre nos ferimentos dele. Benoît, que é particularmente obediente à mãe, aceita seu comportamento, mas Maurice protesta. Maurice torna-se assim um mau filho, pois desobedece à mãe e a magoa. Quando finalmente o pai morre na tortura, Maurice ainda persiste em acusar a mãe, mas afinal é convencido a tomar o caminho do dever. Pede que seja perdoado por sua insubordinação, e quando cai o pano a mãe e os filhos se abraçam.

Em *Fando e Lis*, peça em cinco cenas, Fando empurra a amada, que é parálitica, numa cadeira de rodas, a caminho de Tar. Fando

ama Lis profundamente, mas ao mesmo tempo ela o irrita por ser-lhe uma carga. Mesmo assim procura diverti-la tocando em seu tambor a única coisa que sabe, a “Canção da pena”. Os dois encontram três senhores que carregam guarda-chuvas e que também estão a caminho de Tar. Como Fando e Lis, parecem achar quase impossível encontrar seu destino, pois em vez de chegar a Tar sempre voltam ao ponto de partida. Fando, com muito orgulho, exhibe a beleza de Lis aos três senhores, levantando-lhe a saia para que lhe vejam as coxas, convidando-os a beijá-la. Fando ama Lis, mas não consegue resistir à tentação de ser cruel com ela. Na cena 4, vamos saber que, para exhibi-la aos três, Fando deixou-a deitada nua, ao relento, a noite toda, com o que a saúde dela piorou bastante; e depois acorrentou-a e colocou-lhe algemas para ver se ela consegue arrastar-se com os outros. Ele a espanca e, ao cair, ela quebra o pequeno tambor. Furioso, ele a espanca até Lis perder os sentidos; quando os três voltam, ela está morta. A última cena nos mostra os três senhores de guarda-chuva a discutir confusamente o que aconteceu, quando Fando aparece com uma flor e um cachorro: ele prometera a Lis que quando ela morresse ele visitaria seu túmulo com uma flor e um cachorro. Os três senhores acompanham-no ao cemitério, depois do que os quatro vão tentar encontrar o caminho de Tar.

Com essa estranha mistura de *commedia dell'arte* e *Grand Guignol*, *Fando e Lis* é uma evocação poética da ambivalência do amor, do amor que uma criança poderia ter por um cachorrinho ao qual acaricia e maltrata sucessivamente. Ao projetar emoções infantis para um universo de adultos, Arrabal atinge um efeito a um tempo tragicômico e profundo ao revelar também verdades ocultas por trás de muita emoção adulta.

O cemitério de automóveis, uma peça em dois atos, tenta nada menos do que uma reconstituição da paixão de Cristo vista pelos olhos infantis de Arrabal e situada na mais esquálida paisagem. A cena mostra-nos um cemitério de automóveis em péssimas condições que é, no entanto, administrado nos moldes de um hotel de luxo. Um copeiro, Milos, atende ao serviço: o café é servido na cama e, antes de dormir, cada cavalheiro recebe um beijo de Dila, a prostituta. O herói é Emanou (isto é, Emanuel), tocador de pistão que lidera um grupo de três músicos: seus companheiros são Topé, o clarinetista, e Fodère, o saxofonista, mudo inspirado em Harpo Marx. Emanou, como o Fidio de *Oração*, quer ser bom, e expressa seu desejo tocando música todas as noites para os hóspedes do cemitério de automóveis, muito embora tocar instrumentos de música seja estritamente proibido pela polícia. Durante toda a peça dois atletas incansáveis (um homem, Tiossido, e uma senhora idosa, Lasca) atravessam o palco em grotesca demonstração de esportividade. No segundo ato, ficamos sabendo que ambos são policiais à procura de Emanou. Os dois pagam a Topé para trair seu chefe por dinheiro: ele o identificará por um beijo. Chegado o momento, o mudo Fodère repudia-o sacudindo violentamente a cabeça quando lhe perguntam se conhece Emanou. Emanou é selvagemmente espancado e levado embora, morrendo com os braços amarrados à barra de direção de uma bicicleta. As grotescas alegrias da vida do cemitério de automóveis continuam.

O desejo de Emanou de ser bom é revelado como um vago desejo, mais do que uma convicção racional. Ele recita mecanicamente seu credo de bondade: “Quando se é bom, sente-se uma grande alegria interior, nascida da paz de espírito que se conhece quando a pessoa se sente semelhante à imagem ideal do homem”, mas no fim da peça parece que ele esqueceu o texto e fica

completamente confuso ao tentar recitá-lo. Ao mesmo tempo, discute apaixonadamente com seus discípulos se não seria melhor exercer outra profissão – como roubar ou matar –, e só se decidem contra as mesmas em virtude de serem elas muito difíceis. Quando Dila lhe diz que também quer ser boa, Emanou responde: “Mas você já é boa; você deixa todo mundo dormir com você.”¹³

Embora os paralelos entre Emanou e Cristo sejam tão óbvios que beirem a blasfêmia (nasceu num estábulo, seu pai era carpinteiro, saiu de casa aos trinta anos para tocar pistão), a peça consegue transmitir uma impressão de inocência – a busca da bondade é realizada com total dedicação num universo a um tempo esqualido e sem sentido. Num mundo como esse não podem existir quaisquer critérios éticos compreensíveis, e a busca da bondade torna-se uma tarefa trágica em seu absurdo, absurdo igual às exaustivas corridas da polícia em busca de esportividade.

A preocupação de Arrabal com o problema da bondade, com a relação entre o amor e a crueldade, seu exame de todos os critérios éticos consagrados pelo ponto de vista de um inocente perfeitamente pronto a aceitá-los, desde que os possa compreender, tudo isso lembra os vagabundos de Beckett em *Esperando Godot*. Arrabal, que insiste em que sua obra expresse seus sonhos e emoções pessoais, reconhece sua profunda admiração por Beckett. Por outro lado, muito embora tenha traduzido para o espanhol algumas obras de Adamov, não se considera influenciado por ele.

As obras publicadas de Arrabal são profundamente humanas. Ele demonstrou também interesse pelo desenvolvimento de um teatro abstrato no qual fosse inteiramente eliminado o conteúdo humano. Em *Orchestration théâtrale (Orquestração teatral)*, que estreou sob a direção de Jacques Poliéri no outono de 1959), tentou criar um espetáculo dramático constituído inteiramente da movimentação de

formas abstratas tridimensionais, algumas das quais mecanizadas, enquanto outras eram movimentadas por bailarinos. O mundo formal desse estranho espetáculo era baseado nas invenções de Paul Klee, Piet Mondrian, Robert Delauney e nos móveis de Alexander Calder. Arrabal está convencido de que as incongruências do movimento mecânico são fonte potencial de efeitos excepcionalmente cômicos. O roteiro de *Orchéstration théâtrale*, que não contém qualquer diálogo, assemelha-se à notação de um gigantesco jogo de xadrez (Arrabal é um enxadrista apaixonado), ilustrado por diagramas coloridos fascinantes. As dificuldades de montagem dessa ousada concepção dentro do contexto da pobreza do teatro de vanguarda foram tamanhas que a falta de consagração pública não é prova concludente da impossibilidade de um teatro mecânico abstrato.

À medida que Arrabal conquistou fama e tornou-se mais seguro, sua fértil imaginação produziu uma longa série de peças em que um ritual negativo, uma espécie de missa negra, ressurgiu com frequência considerável; e esse ímpeto de blasfêmia aparece aliado às mais extremas e exuberantes fantasias sadomasoquistas. Nessa obra sumamente teatral, ainda que, no mais das vezes, caoticamente estruturada, uma peça se destaca, pela concisão do seu esquema e a brilhante simplicidade do seu conceito básico, que reluz em meio aos detalhes barrocos. Trata-se de *O arquiteto e o imperador da Assíria* (1967), que se tornou o drama mais encenado de Arrabal e alcançou a condição de clássico contemporâneo. O título da peça alude a um dos escritos de Artaud sobre o teatro da crueldade, no qual ele se refere à crueldade dos “imperadores assírios”, que trocavam entre si orelhas e narizes decepados de inimigos. A peça é também uma variação moderna do tema de *A tempestade*, de Shakespeare. O Arquiteto – isto é, o tipo humano

que se mostra construtivo, positivo, modesto – é o Caliban dessa ilha deserta; ele não possui o dom da palavra porque desse dom não necessita; os pássaros, os animais e o próprio céu obedecem aos seus mais ínfimos desejos, bastando-lhe, para tal, apenas pensar. Após uma grande explosão, eis que surge o Próspero da ilha, um homem moderno que, segundo consta, sobreviveu a um acidente aéreo – ou a um holocausto atômico. Esse indivíduo é obcecado por poder e se julga imperador, embora pareça não passar de um trabalhador paulista pertencente à baixa classe média. Com a arrogância do homem “civilizado”, ele ensina seu próprio idioma ao Arquitecto, bem como os modos e os protocolos da sociedade, e o resultado é que o Arquitecto perde seus poderes milagrosos. Mas o Imperador vive atormentado por terríveis complexos de culpa e se submete a um julgamento pelo assassinato de sua mãe, insistindo em ser condenado à morte e devorado pelo Arquitecto. Após devorá-lo, o Arquitecto se transforma no Imperador, que agora, nu e em estado natural, habita a ilha sozinho – até que outra explosão traz ao litoral da ilha outro homem civilizado, cuja aparência se assemelha à do antigo Arquitecto. Reinicia-se assim o ciclo da história, que abrange o inocente em estado natural e o homem civilizado, em seu mundo corrompido, culposos.

O volume da coletânea de peças de Arrabal em que consta *O arquitecto e o imperador da Assíria* exibe o título *Théâtre panique*, designação que Arrabal vem atrelando, mais e mais, à totalidade de seu trabalho. O termo combina o sentido comum de “pânico” (isto é, medo, ansiedade, terror) e a conotação original, “relativo ao deus Pan”; Arrabal, por conseguinte, enfatiza elementos como espontaneidade e entusiasmo, a celebração de *todo* tipo de vida (*pan* em grego significa “todo”), a aceitação da vida em todo o seu horror e toda a sua glória. “Sonho com um teatro”, proclama Arrabal,

“no qual humor e poesia, pânico e amor sejam uma coisa só. Então, o ritual do teatro se transformaria em *opera mundi*, como as fantasias de Dom Quixote, os pesadelos de Alice, o delírio de K; de fato, sonhos humanoides que assombrassem as noites de um computador da IBM.”

O projeto é ambicioso, mas Arrabal tem apresentado evidências suficientes de que é capaz de executá-lo. No entanto, a maior parte de sua produção recente parece autograticante e propositadamente perversa. Nas peças da fase inicial da carreira de Arrabal grande parte do impacto resultava da inocência infantil que caracterizava sua cruel visão de mundo. Essa qualidade, acima de tudo, parece faltar nas obras mais tardias.

Max Frisch

Max Frisch (nascido em 1911) é um romancista e autor dramático teuto-suíço de importância e a peça em questão era *Biedermann e os incendiários*, sua primeira experiência no campo do humor negro e do Teatro do Absurdo. A primeira apresentação da peça, em alemão, deu-se no Schauspielhaus de Zurique, a 29 de março de 1958. Frisch e seu compatriota Friedrich Dürrenmatt, sem dúvida um dos principais dramaturgos de língua alemã de hoje, desenvolveram uma linguagem dramática própria, num estilo que deve muito a Bernard Shaw, Thornton Wilder e Bertolt Brecht, e que talvez pudesse ser descrito como um teatro de fantasia intelectual que debate problemas contemporâneos em tom de desiludida tragicomédia. Por ser um comentário sardônico de um fenômeno político contemporâneo, *Biedermann e os incendiários* pertence claramente a esse gênero; porém, pelo tratamento de paródia dado

ao assunto e sua decidida preocupação com o absurdo, a peça também demonstra a influência do Teatro do Absurdo.

Rotulada como “uma peça didática sem lição”, *Biedermann e os incendiários* relata, em seis cenas e um epílogo, a estranha história de um burguês altamente respeitável (precisamente o significado que tem o nome Biedermann em alemão), fabricante de uma loção capilar, cuja casa é invadida por um trio de tipos suspeitos. Biedermann sabe que sua cidade natal tem sido cena de uma série de atos incendiários, obra de homens que têm pedido abrigo em várias casas, com a desculpa de se encontrarem sem teto. Logo começa a suspeitar que seus hóspedes são os incendiários, mas mesmo quando estes abertamente estocam tambores de gasolina no sótão, mesmo quando instalam estopins e detonadores sob seus próprios olhos, acredita que eles não incendiarão sua casa, nem a cidade, se os tratar bem e os convidar para um bom jantar de pato com repolho roxo. Como diz um dos incendiários, resumindo a situação: “A jocosidade é a terceira melhor camuflagem; a segunda é o sentimentalismo. ... Mas a melhor camuflagem de todas, a mais garantida, ainda é a verdade nua e crua. É engraçado, mas ninguém acredita nela.”¹⁴

Biedermann revela-se brutal e sem coração. Levou um de seus empregados ao suicídio por despedi-lo após anos de serviço dedicado, mas ao mesmo tempo vê a si mesmo como um sujeito afável, capaz de encantar a todos. E é por isso que se perde. Dois dos incendiários, muito embora retratados como vítimas da sociedade vigente, destroem pelo prazer de destruir e pela sensação de poder que tiram de ver as coisas em chamas. O terceiro é um intelectual que pensa estar servindo a algum princípio abstrato. Quando os estopins estão para ser acesos, o intelectual delata seus companheiros por haver descoberto que eles estão

interessados nas racionalizações ideológicas da destruição. Mas Biedermann também não acredita nesse último aviso. Quando os incendiários descobrem que não têm fósforos, ele cortesmente entrega-lhes os seus, para que acendam o estopim que provocará a destruição de sua casa, sua mulher, dele mesmo e da cidade inteira.

A civilização destruída é formada por “uma maioria de pessoas que acreditam não em Deus, mas no Corpo de Bombeiros”.¹⁵ A peça é testemunhada por um grotesco coro pseudogrego de bombeiros que repetem constantemente que estão prontos a intervir. No epílogo, Biedermann e sua mulher estão no inferno, mas nesses tempos tão pouco metafísicos o próprio Diabo (que é um dos incendiários) recusa-se a gerenciar o inferno para gente como Biedermann. Como a cidade destruída foi reconstruída, “e mais bela do que antes”, parece possível que a vida continue.

Biedermann e os incendiários é mais que uma sátira política excepcionalmente reveladora. Quanto à sátira política, não há a menor dúvida: a situação de Biedermann, segundo Hans Bänziger, autor de excelente estudo sobre Frisch, é baseada na situação do presidente Edvard Benes da Tchecoslováquia, que incluiu os comunistas em seu governo mesmo sabendo que tinham o objetivo de destruir a independência do país.¹⁶ É também a situação dos intelectuais alemães que pensavam que Hitler não queria dizer o que dizia quando falava de guerra e de conquista, terminando por permitir que ele começasse uma conflagração mundial. É também, de certo modo, a situação do mundo na era da bomba de hidrogênio, quando os sócios das grandes potências mundiais estão estocados com material extraordinariamente inflamável e explosivo. Porém, a não ser por esse aspecto puramente político, a peça de Frisch descreve um estado mental semelhante ao da família da *Cantora careca* e *Jacques*, de Ionesco: o mundo morto da rotina e

da bonomia oca, no qual a destruição de valores já alcançou o ponto em que o indivíduo desarvorado não consegue mais distinguir o que deve ser guardado e o que deve ser destruído. Os bombeiros estão prontos, mas não resta ninguém que identifique os incendiários como perigosos, de modo que as medidas para evitar o fogo estão fadadas ao fracasso. O que é mais, num mundo de rotina morta, de produção e consumo incessantes, a destruição de uma civilização só pode ser considerada um benfazejo meio de se preparar o campo para novo surto de construção – o que permitirá a continuidade da fabricação e do consumo.

Wolfgang Hildesheimer

O Teatro do Absurdo tem encontrado vivo eco no mundo de língua alemã, onde o colapso de toda uma civilização, por meio da ascensão e queda de Hitler, tornou mais patente que em outros lugares a perda do sentido e da coesão da vida humana. Os principais dramaturgos do Absurdo têm encontrado maior sucesso na Alemanha que em qualquer outro lugar até aqui. No entanto, custou muito a aparecer uma nova geração de autores dramáticos no vácuo deixado por Hitler.

Wolfgang Hildesheimer (nascido em 1916) foi um dos primeiros alemães a adotar a linguagem do Teatro do Absurdo. Muito significativamente, passou os anos da guerra no exílio, e ainda hoje é cidadão israelense. Tendo se iniciado como pintor, Hildesheimer começou sua carreira de dramaturgo com uma série de peças espirituosas e fantásticas escritas para o rádio. Eram histórias picarescas de falsários, grotescos países balcânicos e romances orientais. A transição desse tipo de história intelectual de aventuras

para o Teatro do Absurdo parece um desenvolvimento natural. Hildesheimer considera o Teatro do Absurdo, como ressaltou em brilhante conferência sobre o assunto,¹⁷ um teatro de parábolas. Sem dúvida

a história do filho pródigo também é uma parábola, mas de outra espécie. Analisemos a diferença: a história do filho pródigo é uma parábola deliberadamente concebida para permitir uma afirmação indireta (isto é, para dar uma oportunidade de se chegar a uma conclusão por analogia), enquanto a peça “absurda” se torna uma parábola precisamente através da omissão intencional de qualquer afirmação. Pois a vida também não faz afirmações.¹⁸

O volume que reúne as peças que ilustram sua concepção do Teatro do Absurdo tem o título *Spiele in denen es dunkel wird* (*Peças nas quais escurece*).¹⁹ Escurece literalmente. À medida que cada uma das três peças se desenrola, a luz vai esmaecendo. Em *Pastorale oder Die Zeit für Kakao* (*Pastoral, ou A hora do chocolate*), alguns personagens idosos exibem-se num diálogo estranhamente sincopado que se ocupa de questões de negócios e transações da bolsa com pretensões artísticas e poéticas (mistura muito característica da sociedade da Alemanha Ocidental de hoje). Com a diminuição da luz, o verão transforma-se em outono e em inverno, e a morte alcança o presidente de uma grande companhia, um cônsul e um engenheiro de minas.

Em *Landschaft mit Figuren* (*Paisagem com figuras*), vemos um pintor trabalhando nos retratos de um grupo de pessoas igualmente vazias e presunçosas – uma grande dama envelhecida, seu gigolô e um velho magnata. Também aqui os personagens passam, diante dos nossos olhos, da meia-idade à velhice e até morrer, quando então são cuidadosamente acondicionados em caixas e vendidos a um colecionador, de forma que os personagens se tornam seus próprios retratos. Enquanto isso acontece, um vidraceiro coloca

vidros novos nas janelas do estúdio. É através deles que a luz vai enfraquecendo. Mas no fim o pintor e sua mulher são tão jovens quanto no início, e quando os dois ficam sozinhos os vidros lilases das janelas caem, e o palco é mais uma vez banhado de luz.

O vidraceiro reaparece em *Die Uhren (Os relógios)*, mas dessa vez os vidros que coloca nas janelas de um quarto habitado por um casal são negros e impenetráveis. Conforme o trabalho vai progredindo, o casal revive cenas de sua vida em comum. Perto do final entra um vendedor que lhes vende uma profusão de relógios, e antes de cair o pano o homem e sua mulher estão dentro dos relógios, tiquetaqueando.

Essas parábolas dramáticas são impressionantes afirmações poéticas, mesmo que estejam longe de se libertar de analogias um tanto óbvias e de algumas conclusões fáceis.

Günter Grass

As parábolas de Hildesheimer são suaves e elegantes. O teatro de Günter Grass (nascido em 1927) é de textura muito mais rude. Grass também começou como pintor, e suas peças são como telas de Bosch ou Goya ao vivo: violentas e grotescas. Em *Onkel, Onkel (Tio, tio)* conhecemos Bollin, um jovem exclusivamente dedicado ao assassinato, que vemos fracassar porque as vítimas que elege não demonstram o menor medo dele. A menininha debaixo de cuja cama escondeu-se mal o nota quando ele aparece, e acaba pedindo que a ajude com as palavras cruzadas que está fazendo; o guarda-florestal que ele captura num bosque continua a dar informações botânicas a duas crianças cidadinas e a ensinar-lhes métodos de sobrevivência e fuga na floresta; a estrela de cinema a quem tenta

assassinar na banheira afugenta-o com sua tagarelice estúpida; e no final duas crianças roubam o revólver de Bollin e o matam a tiros.

Em *Zweiunddreissig Zähne (Trinta e dois dentes)*, vemos um mestre-escola tão específico em sua dedicação quanto Bollin. Para ele a higiene dental é a mais avassaladora de todas as paixões. *Hochwasser (Enchente)* mostra uma família fugindo das águas que sobem, a princípio no último andar de sua casa, depois no telhado, onde encontram um par de ratos filosóficos. Quando as águas baixam e eles voltam à rotina da vida, lamentam a perda da agitação e das corruptas figuras de fantasia que conheceram no período de emergência.

A peça curta *Noch Zehn Minuten bis Buffalo (Ainda dez minutos até Buffalo)* mostra uma velhíssima locomotiva de brinquedo a passar por uma paisagem de nonsense com o acompanhamento de uma conversa náutica e sem jamais chegar a Buffalo.

A peça mais interessante de Günter Grass, no entanto, *Die Bösen Köche (Os cozinheiros maus)*, é uma tentativa ambiciosa de transmutação de um tema religioso em tragicomédia poética. Os cozinheiros proliferam no palco, sendo que há duas facções rivais, ambas atrás do segredo de uma misteriosa sopa cinzenta que consiste numa sopa de repolho comum à qual se adiciona uma variedade especial de cinzas. O dono do segredo é conhecido como “o Conde”, muito embora seu verdadeiro nome seja Herbert Schymanski, dos mais comuns. Os cozinheiros fazem um acordo com o Conde, segundo o qual ele poderá casar-se com Marta, a enfermeira, se revelar-lhes o segredo. Mas, quando exigem do Conde que cumpra sua parte do acordo, ele esqueceu a receita. “Já disse várias vezes que não se trata de uma receita, mas de uma experiência, de uma vivência, sempre mudando. Os senhores devem saber que não há cozinheiro que consiga cozinhar a mesma

sopa duas vezes. ... Os últimos meses, esta vida com Marta... tornaram essa experiência supérflua, e eu a esqueci.”²⁰ Incapazes de cumprir sua parte do acordo, o Conde e Marta se suicidam. Não pode haver a menor dúvida de que uma analogia com a Paixão perpassa toda a obra. Marta lava os pés do Conde pouco antes de sua morte, e há uma associação entre a sopa misteriosa e a Eucaristia, a qual, afinal, foi instituída durante uma refeição, que é também seu símbolo.

Günter Grass escreveu a maior parte de suas peças antes de 1957. A partir de então, alcançou grande sucesso com vários romances, extremamente grotescos e exuberantes, incluindo *O tambor* (1959), *O cão de Hitler* (1963) e *O linguado* (1977). Sua peça *Os plebeus ensaiam a revolta* (1966) aborda um episódio na vida de Brecht e emprega convenções do teatro brechtiano.

Robert Pinget

Outro romancista notável que também iniciou a carreira como pintor e se aventurou no campo do Teatro do Absurdo é Robert Pinget, nascido em 1919, em Genebra, hoje residente em Paris. Estudou direito, pintou, ensinou francês por algum tempo na Inglaterra e tornou-se uma das principais figuras do grupo dos “novos romancistas” em torno de Alain Robbe-Grillet. Pinget é amigo íntimo de Samuel Beckett, e sua peça *Lettre morte* (*Carta morta*) foi apresentada junto com *A última gravação de Krapp*, de Beckett, no Théâtre Récamier, na primavera de 1960.

Lettre morte retoma o tema do romance de Pinget *Le fiston* (1959), que tem a forma da carta de um pai abandonado a seu filho pródigo. O pai não sabe para onde foi o filho, e portanto a carta não

pode ser remetida, tornando-se com isso uma “carta morta”.^h *Le fiston* tenta reproduzir os meneios e a desorganização de uma epístola sem fim, à qual alguma coisa é acrescida diariamente. Falta ao livro até mesmo paginação, o que aumenta a ilusão do leitor de que está lendo uma carta verdadeira composta por um velho abobalhado. A peça coloca no palco esse mesmo velho, Monsieur Levert, e a impressão que temos é de que o autor ficou de tal modo obcecado com a realidade da longa carta que sentiu necessidade de ver diante de seus olhos o homem que a escrevera, em carne e osso. Vemos Monsieur Levert em duas situações: no bar, abrindo-se com um garçom, e no correio, tentando convencer um funcionário a dar mais uma espiadela para ver se não existe por acaso alguma carta de seu filho perdida ou esquecida em algum canto. Mas o garçom do bar e o funcionário do correio são interpretados pelo mesmo ator, e o balcão do bar é o mesmo que o do correio. O velho espera sem verdadeira esperança, como os vagabundos de *Esperando Godot*. Ele passa o tempo todo revolvendo o pensamento para descobrir a razão pela qual o filho o abandonou, o que poderia ter feito para perder sua afeição. Fora, passa um enterro. Monsieur Levert está esperando a morte. Num breve *scherzo* nessa sinfonia de tristeza e arrependimento, dois atores de uma companhia itinerante entram no bar e alegremente repetem algumas passagens de uma sentimental farsa de adultério que representam naquela noite. A peça em questão chama-se *O filho pródigo* e narra a história de um pai que escreve cartas a seu filho, implorando-lhe que volte. Nessa altura, o filho *realmente* volta. Aqui a surradíssima convenção do teatro de boulevard, no qual tudo acontece como desejaríamos que acontecesse, é duramente confrontada com a convenção do Teatro do Absurdo, no qual não acontece nada e as falas do diálogo não são espirituosamente

jogadas de cá para lá como bolas de pingue-pongue, mas são, ao contrário, tão repetitivas e inconcludentes quanto a própria vida... e portanto tão absurdas quanto inevitavelmente será a realidade num mundo sem sentido.

A segunda tentativa dramática de Pinget é uma curta peça para rádio, *La manivelle* (*A manivela*, chamada em inglês *A velha canção*, numa tradução de Samuel Beckett apresentada no *Third Programme*, da BBC, em 23 de agosto de 1960). Nela o absurdo da fala realista é levado às últimas consequências: dois velhos, um tocador de realejo e seu amigo, falam do passado. A conversa pula de assunto em assunto, e cada um dos dois revela pedacinhos escolhidos de sua vida pregressa. O problema é que o outro sempre contradiz imediatamente o que foi dito, de forma que toda a memória do passado de cada um é totalmente posta em dúvida. O passado de cada um dos dois destrói o do outro. O que lhes resta, então? Terá sido seu passado mera ilusão? Enquanto conversam numa esquina, os ruídos do trânsito moderno quase que afogam inteiramente suas lembranças. Finalmente, porém, a manivela do realejo, que estava enguiçada (e que dá o título original à peça), começa a funcionar novamente, e a velha canção eleva-se triunfante acima do ruído do trânsito, talvez um símbolo de que a velha canção da memória, por mais raquítica e incerta que seja, prevalece.

Essa pequena peça para rádio, brilhantemente traduzida por Beckett para um dialeto irlandês, cria – com fragmentos que em seu restrito naturalismo são incoerentes quase a ponto da imbecilidade – uma estranha textura de associações nostálgicas e beleza lírica. Pois não existe contradição entre a reprodução meticulosa da realidade e a literatura do Absurdo. Muito pelo contrário. A grande maioria de todas as conversas é, afinal, incoerente, ilógica,

antigramatical e elíptica. Ao transcrever a realidade com impiedosa precisão, o autor atinge a linguagem desintegrada do Absurdo. É o diálogo estritamente lógico da peça racionalmente construída que é antirrealista e altamente estilizado. Num mundo que se tornou absurdo, transcrever a realidade com meticuloso cuidado é o suficiente para criar a impressão da mais extravagante irracionalidade.

Em um volume editado em 1961, Pinget publicou outras três peças, uma longa e duas de um ato: *Ici ou ailleurs (Aqui ou ali)*, em três atos, assim como *Lettre morte*, aproxima-se bastante de um dos romances do próprio Pinget, *Clope au dossier*. O herói, Clope, mora numa choupana na plataforma de uma estação de trem, ganha a vida lendo a sorte das pessoas em cartas de baralho e é atormentado por algo que aconteceu no passado. Um jovem, Pierrot, que passa pela plataforma para embarcar num trem, faz amizade com Clope. Tudo leva a crer que o jovem vai permanecer ao lado de Clope; porém, um belo dia, o anseio de pegar o trem fala mais alto, e o jovem se vai. A imagem de um tipo sedentário e contemplativo que tenta construir um relacionamento duradouro em meio ao alvoroço de viajantes e trens é impactante.

Architruc, a primeira das peças curtas incluídas no mencionado volume, trata de um rei entediado, incompetente e infantil que, em companhia de um de seus ministros, tenta se distrair com jogos simplórios – à semelhança dos dois vagabundos de *Esperando Godot*. No final, a Morte chega e leva consigo a vida do rei. *L'Hypothèse (A hipótese)*, a outra peça de um ato, é bem mais interessante e original. Mortin, o único personagem, redige uma conferência ou um discurso sobre um manuscrito encontrado no fundo de um poço e tenta desenvolver uma hipótese de como o manuscrito teria ido parar lá – como e por que um autor seria levado

a atirar seu manuscrito dentro do poço. À medida que a hipótese se torna mais esdrúxula e estranha, uma imagem de Mortin, que, em dados momentos já foi projetada sobre uma tela ao fundo, assume as elucubrações do personagem e passa a falar por ele. Mortin agita-se cada vez mais e, finalmente, parece estar prestes a desistir e jogar fora o manuscrito no qual o vimos trabalhando; então, talvez a hipótese diga respeito a ele próprio e ao seu manuscrito...

No extenso romance *L'Inquisiteur* (1962), Pinget reúne seu trabalho de dramaturgo e romancista: a obra se apresenta na forma de perguntas e respostas, um longo e misterioso interrogatório, envolvendo investigação e contra-investigação. Aqui o Teatro do Absurdo se mescla ao *nouveau roman*.

Norman Frederick Simpson

Se as peças de Pinter transmutam o realismo em fantasia poética, a obra de Norman Frederick Simpson (nascido em 1919) é uma fantasia filosófica fortemente baseada na realidade. N.F. Simpson, professor de educação de adultos que vive em Londres, tornou-se conhecido pela primeira vez ao ganhar um dos prêmios do concurso de peças do semanário *The Observer* em 1957, com *A Resounding Tinkle* (*Um tintilar retumbante*), que estreou numa versão reduzida no Royal Court Theatre de Londres em 1º de dezembro de 1957. Muito embora a obra de Simpson seja uma fantasia extravagante no estilo de Lewis Carroll, e seja comparada pelo próprio autor a um sargento instrutor a urrar repetidamente baboseiras regulamentares através de um megafone,²¹ o fato é que ela tem base muito firme no sistema de classes inglês. Se o mundo de Pinter é de vagabundos e

empregados burocráticos subalternos, o de Simpson é nitidamente da classe média suburbana.

A Resounding Tinkle passa-se na sala de estar do bangalô em que moram o sr. e a sra. Paraddock,ⁱ e, muito embora a ação se torne extraordinariamente alucinada e extravagante, fica sempre arraigada no mundo da baixa classe média suburbana inglesa. Os Paradocks encomendaram um elefante numa loja, mas não gostam do que receberam por ser vários tamanhos acima do adequado para uma casa particular (“é suficientemente grande para um hotel”), de modo que o trocam por uma cobra (“Os senhores podem encompridá-la, não nos importamos”), duas transações apenas ligeiramente mais absurdas que a compra e troca de mobília que caracteriza essa classe social.

Os Paradocks convidam alguns cômicos para virem diverti-los em sua casa – o que é apenas um pouco mais extravagante do que serem divertidos em casa pela televisão. Seu filho Don volta para casa transformado numa moça (“Ora, você mudou de sexo”) – mas afinal o sexo não é assim tão importante no reprimidíssimo mundo do subúrbio. Os Paradocks e seus convidados, os dois cômicos, embebedam-se com néctar e ambrosia. Ouvem pelo rádio um ofício religioso transmitido da “Igreja do Imperático Hipotético à Beira do Abismo”,²² entoado numa “voz de culta fatuidade anglicana”²³ que convida os ouvintes a “fazer música, amor e tocas de coelho”²⁴ e a orar:

Vamos rir com aqueles a quem fazemos cócegas... Vamos chorar com aqueles sobre quem jogamos gás lacrimogêneo. Vamos atirar a cabeça para trás e rir da realidade, que não passa de uma ilusão provocada por deficiência de mescalina; da sanidade, que é uma ilusão provocada por deficiência de álcool; do conhecimento, que é uma ilusão provocada por certas mudanças bioquímicas no cérebro humano durante o curso da evolução humana. ...

Vamos rir do pensamento, que é um fenômeno como qualquer outro. E da ilusão, que é uma ilusão, que é um fenômeno como qualquer outro.²⁵

O nonsense e a sátira misturam-se com a paródia, mas a seriedade da intenção filosófica é repetidamente trazida à tona. Os dois cômicos discutem eruditamente a teoria do riso de Henri Bergson (“Nós rimos cada vez que uma pessoa nos dá a impressão de ser uma coisa”), e o sr. Paradock imediatamente resolve pôr à prova a teoria ligando-se à corrente elétrica e transformando-se num cérebro mecânico, o qual, apesar de receber os dados necessários, não fornece jamais a resposta certa, por causa de um curto-circuito.

O autor aparece de tempos em tempos a pedir desculpas pelas deficiências da peça, cuja ideia teve em português, língua que infelizmente conhece muito mal. “Não pretendo”, anuncia ele, “possuir qualquer visão especial, e minhas ideias sobre o que eu poderia ter em mente podem perfeitamente ser melancolicamente inferiores às suas ideias, muito mais esclarecidas. Não. Sou o anão do circo... dou o alcance que posso às limitações que tenho.”²⁶ E para arrematar a “estranha noitada” o autor chama a atenção do público para o fato de que “a suspensão do raciocínio terá muito pouca significação para todos aqueles que, para início de conversa, nunca chegaram a raciocinar. Só um intelecto adestrado poderá apreciar um bom *non sequitur*”.²⁷ O que é verdade. As peças de N.F. Simpson são divertimentos altamente intelectuais. Falta-lhes a ideia obsessiva de Adamov, a fixação da proliferação das coisas de Ionesco, ou a angústia e a ameaça de Pinter. São criações espontâneas que muitas vezes repousam na livre associação do pensamento ou numa lógica puramente verbal (“A minha lombar é uma lombada, doutor”), e às quais falta a disciplina formal de Beckett. Como disse o próprio Simpson num texto de programa: “De tempos em tempos certas partes da peça parecem estar a ponto de

desligar-se do corpo principal. Nenhuma tentativa, seja bem-intencionada ou não, deverá ser feita pela plateia para empurrá-las de volta ao que seria o seu lugar enquanto a peça estiver em movimento. Finalmente, essas partes cairão pelo caminho, sem qualquer efeito grave.”²⁸

Mas, apesar da flexibilidade da construção e apesar da espontaneidade, o mundo de Simpson tem as características da fantasia de um homem eminentemente sensato e inteligente, de vastíssimo conhecimento e delicioso senso de humor. “Acho a vida incrivelmente engraçada”, disse ele certa vez. “Todo mundo andando diariamente de metrô, fazendo coisas que são um meio para um fim, mas que acabam sendo um fim em si mesmas, como, por exemplo, gente que compra um carro para passear nos fins de semana, mas acaba passando os fins de semana lavando o carro.”²⁹

As orações e os responsórios da versão abreviada, em um ato, de *A Resounding Tinkle* parecem resumir o objetivo do trabalho de Simpson:

ORAÇÃO: Iluminai-nos sobre a natureza de nosso conhecimento. Pois as ilusões do homem mentalmente sadio não são as ilusões do lunático, e as ilusões do penitente não são as ilusões do alcoólatra, e as ilusões do delirante não são as ilusões do apaixonado, e as ilusões do gênio não são as ilusões do homem comum.

RESPONSO: Dai-nos luz para que sejamos iluminados.

ORAÇÃO: Dai-nos luz para que, mentalmente sãos, possamos alcançar uma distorção mais aceitável que a do lunático, e para chamá-la de verdade.

RESPONSO: Que, mentalmente sãos, possamos chamá-la de verdade e sabê-la falsa.

ORAÇÃO: Que, mentalmente sãos, possamos conhecer-nos, e, conhecendo-nos, possamos saber o que conhecemos.

RESPONSO: Amém.³⁰

Difícilmente poderiam ser mais bem enunciados não só os objetivos de Simpson, como também os do Teatro do Absurdo.

A exploração da relatividade de nossa visão do mundo, segundo as preocupações, obsessões e as condições do indivíduo, é o tema da segunda peça de Simpson, *The Hole (O buraco)*, representada numa programação dupla no Royal Court Theatre, em dezembro de 1957, junto com *A Resounding Tinkle*. Nela, um grupo de personagens reúne-se em torno de um buraco na rua e discute o que ele poderia ser, cada um por sua vez vendo coisas diferentes acontecerem pela abertura escura.

A multidão aos poucos reúne-se em torno de um “visionário” que se instalou num banquinho, com alguns cobertores e alguma comida, para aguardar um acontecimento não especificado de significação religiosa, que ele garante estar para ocorrer a qualquer momento lá embaixo – a inauguração solene de uma grande rosácea cujos vidros multicores tingirão a radiossidade branca da eternidade. O visionário confessa que em certo momento ambicionou ter “uma fila partindo de mim em cada direção encontrada na bússola”,³¹ mas agora suas esperanças estão mais moderadas; ficará satisfeito se for o núcleo de uma fila mais modesta.

Outros personagens, mais comuns, chegam e olham o buraco, projetando sucessivamente suas preocupações – ou seja, o conteúdo total de suas mentes – na escuridão vazia da misteriosa abertura. A discussão em torno do buraco torna-se assim um levantamento de todas as fantasias da população de um subúrbio inglês. Começa com esportes, que vão do dominó ao críquete, ao boxe e ao golfe; passa depois para a natureza, que transforma o buraco num aquário habitado por peixes cuja variedade de espécies pode ser debatida com grande exibição de conhecimento

especializado; depois passamos ao crime e sua punição, e uma exigência violenta de tortura, execução e vingança; e, uma vez exacerbadas as emoções, tudo culmina em fantasias de natureza política, violentas tanto por parte dos reacionários quanto dos revolucionários. Depois de tudo isso, um operário sai do buraco e informa aos transeuntes que o buraco contém material de transmissão de eletricidade.

Cérebro, o intelectual da pequena multidão, está pronto a aceitar esse fato tranquilizador, consolando-se com a ideia de que se conhece algo sobre os aparelhos de instalação elétrica. Mas seu antagonista, Soma (que está para Cérebro assim como Stálin está para Marx), vendo as possibilidades de poder e emoção das massas, acusa-o de querer “destruir toda a poesia, todo o mistério e todo o encantamento”. Pouco a pouco, a sóbria verdade é investida de significação metafísica. Até mesmo Cérebro permite-se especulações pseudológicas sobre se se deve dizer que os cabos entram ou saem de uma caixa de transmissão, enquanto Soma transforma o ajuntamento num comício para a celebração de ritos religiosos de um culto da geração elétrica. Fatos tecnológicos são assim transformados numa vaga mixórdia emocional. Só o visionário permanece em seu lugar, sempre aguardando a rosácea colorida que tingirá a branca radiosidade da eternidade.

The Hole é uma fábula filosófica. Em sua terceira peça, *One Way Pendulum* (*Pêndulo de uma só direção*), Simpson combina esse tema com a insensatez do mundo suburbano de *A Resounding Tinkle*. Quando lhe perguntaram sobre o significado do título, ele respondeu que era apenas um nome, como Londres ou Simpson. Na realidade é uma espécie de sinalização a indicar que o conteúdo da peça é paradoxal. Quando de sua primeira apresentação no Royal Court Theatre (depois de uma pré-estreia em Brighton), a 22

de dezembro de 1959, a peça recebeu o subtítulo de “Uma noite de high drung and slarrit”.¹ Ao ser transferida para o West End, no entanto, essa descrição um tanto esotérica foi substituída por outra, mais facilmente compreensível, “Uma farsa em novas dimensões”.

Como em *The Hole*, temos um grupo de personagens, cada um dos quais se preocupa com um mundo de fantasia exclusivamente seu. Como disse o próprio Simpson numa entrevista radiofônica: “Nessas peças cada homem é uma ilha. Exatamente o que se deve observar nas relações da família é que todos estão preocupados apenas com seus interesses individuais e estabelecem quase nenhum contato, a não ser muito superficialmente, uns com os outros.”³² A família de que fala são os Groomkirby. Arthur Groomkirby, seu chefe, ganha a vida como guardador de carros independente, profissão muito adequada para se escolher na Grã-Bretanha contemporânea. Como todo chefe de família suburbano, ele tem seu hobby, e combinando certo interesse pelas leis com uma grande paixão pela carpintaria feita em casa ele constrói, durante o desenrolar da peça, uma réplica extraordinariamente fiel da sala do tribunal de Old Bailey dentro de sua sala de estar.

O filho de Arthur, Kirby Groomkirby, educou-se segundo Pavlov e é incapaz de tomar qualquer refeição sem ouvir primeiro o som da campainha de uma caixa registradora. Dedicou-se ele a uma gigantesca tarefa educacional, a de ensinar a quinhentas balanças, que “dizem” o peso de cada um, a cantar o coro da *Aleluia do Messias* de Händel. Sendo particularmente lógico, argumenta que, se as máquinas conseguem falar, devem ser capazes de aprender a cantar. E está progredindo em seu projeto. Quando houver conseguido ensinar as balanças a cantar, espera poder transportá-las até o polo Norte, para onde atrairão grandes multidões ansiosas por ouvi-las. Essas multidões poderiam então ser persuadidas a

pularem todas ao mesmo tempo, provocando dessa maneira uma mudança no ângulo do eixo terrestre, criando uma nova era glacial na Inglaterra, o que causaria a morte de muita gente. Kirby necessita de muitas mortes, pois gosta de andar de preto; porém, sendo lógico, precisa de mortes para ter a oportunidade de usar seus trajes de luto.

A adolescente filha da família, Sylvia, também se preocupa com a morte, ou deseja preocupar-se, já que ganhou uma caveira como *memento mori*. No entanto, descobre que a caveira não funciona, pois não consegue fazê-la lembrar-se da morte. Por outro lado, Sylvia sente a mais profunda insatisfação com a condição humana. Não compreende, por exemplo, por que seus braços não chegam até os joelhos nem consegue perceber a lógica da construção do corpo humano. Há também uma velha tia, sentada numa cadeira de rodas, que é tratada, segundo teorias bergsonianas, mais como coisa do que como ser humano. Somente a mãe da família, Mabel, é inteiramente objetiva, não se surpreende jamais com o que acontece à sua volta e é, ela mesma, extraordinariamente excêntrica em sua sanidade. Sua empregada, Myra Gantry, é utilizada pela dona da casa para o consumo de restos de comida, o que constitui árdua tarefa, pois sempre sobra muita coisa.

No segundo ato, o tribunal “feito em casa” da sala de estar começa a encher-se com juiz, promotor e advogado de defesa, dando início a um julgamento, enquanto a família continua com seus afazeres rotineiros. Arthur Groomkirby é chamado como testemunha e submetido ao mais fantástico interrogatório, que destrói seu álibi ao provar que existem milhões de lugares nos quais ele *não* esteve em determinado momento, tornando praticamente desprezível a probabilidade de ele não ter estado num determinado lugar em certo momento. Após um jogo de uíste a três que mais parece um

pesadelo, e em que entra o juiz, Arthur Groomkirby volta ao julgamento. E só agora somos informados de que o acusado é seu filho, que matou 43 pessoas a fim de usar luto por elas. Muito embora seus crimes sejam inteiramente comprovados, ele é absolvido, porque, como assassino coletivo, só poderia ser condenado por um crime, ficando a lei privada de exercer seu aspecto de pagamento específico em todos os outros. Consequentemente, Arthur é solto.

A peça termina com Arthur Groomkirby preparando-se para fazer-se de juiz em seu próprio tribunal, mas com poucas probabilidades de sucesso.

One Way Pendulum deveu seu considerável sucesso de público à infalível inventiva de seu nonsense e, em particular, à brilhante paródia do processo e da linguagem legais ingleses nas cenas de julgamento, que ocupam a totalidade do segundo ato. Em verdade, no entanto, a peça é bem menos afável do que a princípio parece. O que aparenta ser pouco mais que um inócuo ensaio sobre o inverso da lógica é, em essência, um comentário feroz sobre a vida inglesa contemporânea.

A peça retrata uma família suburbana tão envolvida em suas fantasias que cada um de seus membros habita um planeta diverso. Ela faz também certas ligações entre determinadas atitudes reticentes: a tolerância mútua, que permite a cada Groomkirby implantar suas estranhas fixações no meio da sala de estar, e as profundas e traiçoeiras correntes de crueldade e sadismo que existem por trás dessa sociedade. O autocondicionamento pavloviano de Kirby é a imagem-chave da obra, pois representa o automatismo determinado pelo hábito sobre o qual repousa aquele mundo do subúrbio inglês. Para ter uma vida emocional é necessário a Kirby se obnubilar; só então ele consegue ter qualquer

atividade sexual. Quando é despertado de um desses torpores pela campainha pavloviana de sua máquina registradora, grita irado: “Eu podia estar sonhando... Podia ter sido paralisado no meio de um orgasmo!”³³

O hábito e a convenção social são os dois grandes estupefacientes da sociedade inautêntica. Para encontrar uma justificativa social para andar de preto, Kirby torna-se um assassino coletivo. A repressão e o hábito, no entanto, são sempre acompanhados pela culpa, donde o aparecimento do tribunal no meio da sala de estar da casa suburbana dos Groomkirby. Os acontecimentos em si podem ser muito engraçados, porém o julgamento que se realiza tem suas afinidades com o de outro pequeno-burguês culpado descrito por Kafka. No fantasmagórico jogo de cartas realizado durante o julgamento, o juiz adquire cores quase satânicas. O sr. Groomkirby defronta-se com ele com borrachinhas entupindo as orelhas, e, quando o juiz ordena que vá verificar se já é dia, faz seu relatório de olhos fechados, porque não tem intenção “de ser cegado repentinamente pelo nascer do sol”. Em certo momento, ele perde sua capacidade de falar, e quando o juiz lhe pergunta, brutalmente, “O senhor tem boas condições dentárias?”, ele não consegue responder. Não é de surpreender que após esse pesadelo de orgia culposa, ele acolha a aurora como “alívio monumental”.

O desenrolar do julgamento propriamente dito, em comparação, é reconfortador. Pode ser que expresse sentimentos profundos de culpa, mas ao mesmo tempo torna-se uma espécie de para-raios (por sua total irrelevância em relação à vida) em virtude do formalismo de um raciocínio vazio. Nesse aspecto, Simpson só precisou utilizar uma quantidade mínima de sua enorme riqueza de inventiva cômica para transformar a realidade em sátira. Num plano,

seu tribunal é uma fantasia de culpa num mundo suburbano de respeitabilidade; em outro, é uma poderosa imagem satírica da tradição estiolando-se até tornar-se uma inocuidade formalística. *One Way Pendulum* retrata uma sociedade que se tornou absurda porque a rotina e a tradição transformaram os seres humanos em autômatos pavlovianos. Sob esse aspecto, Simpson é um crítico da sociedade mais eficaz que qualquer dos realistas sociais, e sua obra é prova eficiente de que o Teatro do Absurdo não é de forma alguma incapaz de fazer um comentário social da mais alta eficácia.

Edward Albee

A obra que comentamos neste capítulo mostra que o Teatro do Absurdo teve impacto em autores da França, da Itália, da Espanha, da Alemanha, da Suíça e da Grã-Bretanha. A relativa ausência de autores do Absurdo nos Estados Unidos, no entanto, é surpreendente, em particular tendo em vista o fato de alguns aspectos da arte popular americana ter tido influência decisiva sobre vários dramaturgos europeus do Absurdo (como se verá no próximo capítulo).

Mas é provável que a parcimônia de exemplos do Teatro do Absurdo nos Estados Unidos tenha explicação bastante simples – a convenção do Absurdo nasce de um sentimento de profunda desilusão, do desaparecimento da sensação de sentido ou objetivo na vida que tem caracterizado países como a França e a Inglaterra nos anos após a Segunda Guerra Mundial. Nos Estados Unidos não houve perda comparável de sentido ou objetivo. O sonho americano da vida boa ainda é muito forte. Ali, a crença no progresso que caracterizou a Europa no século XIX ainda é mantida em meados do

século XX. Somente a partir dos acontecimentos da década de 1970 – Watergate e a derrota no Vietnã – esse otimismo recebeu alguns duros golpes.

É muito significativo o fato de uma obra tão notável da vanguarda americana como é *Too Many Thumbs (Polegares demais)*, de Robert Hivnor, e que já foi comparada às fantasias de Ionesco, constituir na realidade uma afirmação da crença no progresso e no aperfeiçoamento do homem. Ela nos mostra um chimpanzé realizando em poucos meses seu processo de evolução até o estado humano... e muito além deste, até a espiritualidade total. Não há dúvida de que aqui temos uma fantasia, mas nunca o sentido de futilidade e absurdo do esforço humano.

Por outro lado, Edward Albee (nascido em 1928) entra na categoria do Absurdo precisamente porque sua obra ataca os próprios fundamentos do otimismo americano. Sua primeira peça, *A história do zoológico*, de 1958, e que foi apresentada na Provincetown Playhouse junto com *A última gravação de Krapp*, de Beckett, já demonstra sua força e a amarga ironia de sua posição. No realismo de seu diálogo e em sua temática – a incapacidade de um marginalizado de estabelecer contato autêntico com um cachorro, quanto mais com outro ser humano –, *A história do zoológico* é estreitamente relacionada à obra de Harold Pinter. Mas o efeito desse brilhante diálogo em um ato entre Jerry, o marginalizado, e Peter, o burguês conformista, é maculado pelo final melodramático. Quando Jerry provoca Peter até este puxar uma faca, e depois mata-se atirando-se contra a faca, o dilema do rejeitado esquizofrênico é transformado num ato sentimental, particularmente porque a vítima expira com tocante solicitude e solidariedade em relação ao seu assassino involuntário.

Mas depois de uma incursão pela mais pessimista das críticas sociais realistas (a peça em um ato *The Death of Bessie Smith*, representação do fim da famosa cantora de blues em Memphis, em 1937, morta após um acidente automobilístico porque os hospitais reservados para brancos se recusaram a atendê-la), Albee escreveu uma peça que nitidamente toma o estilo e o assunto do Teatro do Absurdo e os traduz para uma linguagem inteiramente americana. *O sonho americano*, escrita em 1959-60 e estreada na York Playhouse em Nova York, a 24 de janeiro de 1961, ataca frontal e objetivamente os ideais de progresso, otimismo e fé nos destinos da pátria, ao mesmo tempo que destila desdém contra os ideais sentimentais de vida em família, companheirismo, forma física, bem como da linguagem eufemística e da recusa a encarar as realidades últimas da condição humana que, nos Estados Unidos (ainda mais que na Europa), representam a essência das atitudes e dos pressupostos burgueses. *O sonho americano* mostra-nos uma família americana, Mamãe, Papai, Vovó, em busca de um substituto para o filho adotivo que tomou o mau caminho e morreu. O membro da família que faltava aparece na forma de um deslumbrante rapaz, a própria encarnação do sonho americano, que se admite consistir apenas em músculos e um exterior saudável, mas que está morto por dentro, vazio de emoção autêntica e de capacidade para experimentar plenamente a vida. Por dinheiro, ele faz qualquer coisa, de forma mesmo a concordar em tornar-se membro da família. A linguagem de *O sonho americano* assemelha-se à de Ionesco em sua magistral combinação de frases feitas. Tais frases, com seu tom eufemístico e infantil, são tão características dos Estados Unidos quanto as de Ionesco o são da França. As verdades mais odiosas estão ocultas por trás da alegria fabricada dos jingles de propaganda e da oleosidade sentimentalóide das revistas “para a

família”. Há contrastes verdadeiramente reveladores no modo pelo qual escritores de diferentes nacionalidades usam as frases feitas de seus países: a dureza mecânica das gratuidades francesas de Ionesco, a obtusidade sem cor e repetitiva no diálogo de nonsense inglês de Pinter e a lubrificada facilidade e sentimentalidade da frase feita americana no diálogo de Albee, que nos dá um brilhante e promissor exemplo da contribuição dos Estados Unidos para o Teatro do Absurdo.

Com sua primeira peça mais extensa, *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, que estreou em Nova York, em 14 de outubro de 1962, Albee ingressa no primeiro time dos dramaturgos americanos contemporâneos. Na superfície, a peça apresenta uma violenta luta conjugal, na tradição de Strindberg e do O’Neill tardio. George, um professor fracassado, sua ambiciosa mulher e o jovem casal que os visita são personagens realistas; seu mundo, de professores universitários beberrões e frustrados, é absolutamente real. No entanto, uma verificação mais aprofundada revela elementos que claramente relacionam essa peça a obras anteriores de Albee e ao Teatro do Absurdo. George e Martha (temos ecos de George e Martha Washington) têm um filho imaginário por eles tratado como verdadeiro até que, naquela madrugada fria e delirante, decidem “matar” o filho, abandonando suas fantasias. Aqui, o paralelo com *O sonho americano*, com seu horrendo “filho-sonho”, o ideal do jovem americano, torna-se claro; portanto, há elementos de sonho e alegoria na peça (será o filho-sonho, que não pode se tornar real junto a indivíduos dilacerados pela ambição e pela lascívia, algo semelhante ao próprio sonho americano?), e também um elemento ritualístico, no estilo de Genet, na estrutura que sequencia três ritos: Ato I – “Diversão e jogos”; Ato II – “*Walpurgisnacht*” (“Noite de santa Valburga”); Ato III – “Exorcismo”.

Com *Tiny Alice* (*Pequena Alice*, 1963) Albee inaugurou um novo caminho, numa peça que, nitidamente, pretendia desenvolver a complexa imagem da busca de um homem pela verdade e pela certeza num mundo em constante mutação, sem jamais querer construir uma alegoria ou oferecer qualquer solução para as questões sugeridas. Portanto, a indignação de alguns críticos parece ter se baseado num profundo equívoco. A peça mostra o herói angustiado entre a Igreja e o mundo da sabedoria cínica, forçado pela Igreja a abandonar sua vocação sacerdotal e a se casar com uma ricaça cuja vultosa doação ao clero dependerá da decisão a ser tomada pelo herói. Contudo, assim que o casamento é concluído, a mulher e sua criadagem partem, abandonando o herói a uma morte solitária. A imagem principal da peça, que ocupa o centro do palco, é a misteriosa maquete da mansão na qual transcorrem as cenas. Na maquete, cada cômodo corresponde a um cômodo da casa, e figuras pequeninas são vistas repetindo os movimentos das pessoas que vivem na mansão. Tudo o que acontece no macrocosmo é repetido, com exatidão, no microcosmo da maquete. Sem dúvida, dentro da maquete há outra maquete, menor, que duplica tudo o que ocorre, em escala ainda mais reduzida, e assim por diante, ad infinitum, subindo e descendo a escala dos seres vivos. É inútil buscar o significado filosófico dessa imagem. O que ela expressa é uma atmosfera, uma sensação de mistério, a impenetrável complexidade do Universo. E isso é, precisamente, o que pretende um poeta dramático.

Com a peça *Um equilíbrio delicado* (1966), Albee voltou a um ambiente mais realista, mas que, no entanto, também transpira mistério e temores inomináveis.

Jack Gelber

O *contato*, de Jack Gelber, de 1959, combina com grande habilidade o jazz com o tema da espera de Beckett. A imagem de um grupo de viciados aguardando a chegada do mensageiro com suas drogas é de poderosa concepção. A presença de um quarteto de jazz improvisando continuamente no palco empresta à peça um aspecto fascinante de espontaneidade, e o diálogo tem um lirismo nascido da falta de objetivo que iguala boa parte do que de melhor se tem escrito no Teatro do Absurdo. Mas a peça é prejudicada por uma elaborada superestrutura de pretenso realismo. Autor e diretor aparecem e discorrem longamente para convencer a plateia de que ela está vendo verdadeiros viciados; dois cinegrafistas, que supostamente deverão filmar os acontecimentos da noite, são envolvidos na ação, sendo que um deles chega a ceder à tentação de experimentar a droga. E, no final, essa peça estranha, poética e espontânea, culmina com um apelo no sentido da reforma da legislação sobre entorpecentes. O *contato*, por brilhante que seja em certos momentos, afunda-se na indefinição da convenção a que deseja pertencer, a do teatro realista de reforma social ou a do Teatro do Absurdo. Em uma peça posterior, *The Apple (A maçã, 1961)*, Gelber aproxima-se mais de um teatro de improvisação, ou de improvisação preconcebida, a meio caminho entre Pirandello e o happening.

Arthur L. Kopit

As dificuldades de se empregar nos Estados Unidos as convenções do Teatro do Absurdo são igualmente ilustradas pela fascinante peça de Arthur L. Kopit, *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung you in*

the Closet and I'm Feeling so Sad (*Papai, pobre papaizinho, mamãe pendurou você no armário e eu me sinto tão tristonho*), escrita em 1960 e estreada em Londres em 1961. A peça adota uma abordagem oblíqua típica da paródia. Descrita como “Uma farsa pseudoclássica na tradição bastarda francesa”, a peça é uma projeção dos sentimentos de um rapaz a respeito de uma mãe dominadora que tenta barrá-lo do contato com o mundo exterior. O tratamento dado à abominável mãe – que viaja com o marido embalsamado dentro de um caixão – e ao filho retardado – que acaba por estrangular a moça que está disposta a fazer amor com ele –, o da caricatura, por um lado tira ao autor a oportunidade de introduzir efeitos genuinamente tragicômicos (semelhantes aos usados por Ionesco em *Jacques* ou por Adamov em *Comme nous avons été*) e por outro sublinha apenas os aspectos freudianos da fantasia. Parecendo dizer “Não levem isso a sério, estou só empilhando horrores de brincadeira!”, Kopit destrói sua oportunidade de transmutar seu material numa imagem poética, embora grotesca. Por outro lado, há indicações suficientes de uma preocupação verdadeira com o problema da peça para impedir que ela seja tomada apenas como uma paródia, uma brincadeira.

O Teatro do Absurdo no Leste Europeu

No começo da década de 1950, por ocasião da controvérsia entre Kenneth Tynan e Ionesco, parecia que o Teatro do Absurdo – introspectivo, ignorando problemas sociais e suas soluções – era a própria antítese do teatro político, conforme postulado por Brecht e seus seguidores, bem como pelos árbitros oficiais das artes na União Soviética e no bloco soviético. Uma das ironias da história cultural dos nossos tempos reside no fato de que, após o “degelo”

verificado no Leste Europeu, foi precisamente o teatro de Ionesco que em alguns dos países da região serviu de modelo para um tipo de teatro político, extremamente vigoroso e aguçado.

De fato, pensando bem, a própria natureza da convenção do Teatro do Absurdo pode ser vista como se o predestinasse a esse tipo de papel. Isso porque, essencialmente, o teatro de Beckett e Ionesco é instrumento para a expressão de tribulações humanas, não representadas em suas circunstâncias externas e acidentais, mas confinadas às exigências de uma atmosfera (e, portanto, mais eficazes), aos dilemas psicológicos ou às frustrações básicas nelas envolvidas. Uma verdade aceita de longa data na crítica literária estabelecia que os romances de Kafka, por exemplo, ao explorarem a perplexidade do ser humano diante de um mundo desalmado, excessivamente mecanizado e organizado, não apenas prenunciaram noções básicas atinentes a futuras ocorrências, tais como os campos de concentração ou as tiranias burocráticas do totalitarismo, como também descreveram a essência desses fenômenos com mais acuidade e mais verdade que qualquer romance estritamente naturalista. Quando *Esperando Godot* – peça totalmente apolítica na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos – foi pela primeira vez encenada na Polônia, em 1956, na época do “degelo”, imediatamente o público local recebeu-a como o retrato da frustração da vida numa sociedade que tem por hábito desculpar as agruras do presente e enfatizar que, um belo dia, chegará o milênio da fartura. Em pouco tempo ficou claro que um teatro que concretizava imagens de dilemas psicológicos e frustrações, que transformava atmosferas em mitos, era extremamente adequado para lidar com a realidade da vida no Leste Europeu; ainda apresentava a vantagem adicional de que, ao se concentrar na essência psicológica da situação inserida num ambiente de mito ou

alegoria, esse teatro não precisava ser abertamente político ou tópico, referindo-se explicitamente à política ou às condições sociais.

Na Polônia, primeiro país em que os artistas alcançaram certa medida de liberdade, vários dramaturgos excepcionalmente talentosos adotaram um novo tipo de peça. O fato de que já houvesse uma tradição de teatro surrealista antes da guerra³⁴ sem dúvida influenciou o desenvolvimento desse fenômeno, mas a influência também pode ser atribuída à crescente conscientização do que estava ocorrendo com o teatro na França e na Grã-Bretanha.

Sławomir Mrożek

Mrożek (nascido em 1930) tornou-se o mais conhecido dentre esses teatrólogos vanguardistas poloneses. Sua primeira peça, *Policja (A polícia)*, que estreou em Varsóvia, em 27 de junho de 1958, é uma parábola tipicamente kafkiana. A peça descreve uma situação ambientada num país mítico, no qual a polícia secreta é tão eficaz que toda e qualquer oposição ao regime tirânico ali instalado desapareceu. Resta apenas um suspeito, que resiste há vários anos e ainda se recusa a admitir os desvios de sua conduta. Quando esse último suspeito, para desânimo da polícia, finalmente declara-se convertido à ideologia predominante, a polícia secreta perde sua *raison d'être*. No intuito de evitar o fim do ganha-pão de tantos homens leais que dedicaram suas vidas à causa, o chefe de polícia resolve manter a tropa em ação, e ordena a um de seus homens que cometa crimes políticos.

Na peça *Na pelnym morzu (No mar, 1961)*, três homens – um gordo, um magro e um de médio porte – estão à deriva, em uma

balsa, e confrontam a necessidade de um ser comido pelos outros. Eles recorrem então a todo tipo de procedimento político a fim de determinar quem será a vítima – eleições, debates, abordagens científicas que visam a estabelecer quem desfrutou melhor a vida e, portanto, perderá menos se morrer cedo. Contudo, não obstante o método utilizado, por algum motivo misterioso, é sempre o naufrago magro, o mais fraco dos três, que surge como a suposta vítima. Mas ele se recusa a aceitar seu destino. Somente quando o gordo o convence de que sua morte é um ato heroico, altruísta, o sujeito magro finalmente concorda em morrer. Naquele mesmo instante, procurando sal, o naufrago de porte médio encontra uma lata de feijão e linguiça. Já não é mais necessário matar o magricela. Mas o gordo manda seu protegido esconder a lata: “Não quero feijão enlatado”, ele resmunga, “e, de qualquer jeito, ... Você não está vendo? Ele está feliz!”

Em *Striptease* (1961), dois homens são empurrados para dentro de um cômodo vazio. Ambos se sentem profundamente indignados com esse tratamento. Então surge uma imensa mão que, gradualmente, começa a despi-los. Eles decidem que o melhor a fazer é pedir desculpas à mão. Pronunciam um discurso infame, pedindo perdão à mão, e beijam-na. Surge, na sequência, outra mão, “de luva vermelha. A mão acena para que se aproximem e coroa-os com chapéus de bobos que os fazem mergulhar em total escuridão”. No entanto, os dois homens mostram-se dispostos a ir aonde quer que a mão enluvada de vermelho ordenar. “Quando alguém é chamado, esse alguém deve ir”, diz um deles.

Essas e várias peças curtas, como *The Martyrdom of Peter Ohey* (*O martírio de Peter Ohey*), *Charlie* e *Enchanted Night* (*Noite encantada*), são alegorias políticas bem óbvias, extremamente cortantes. A peça curta *Zabawa* (*A festa*, 1963) tem um propósito

mais ambicioso. Três homens foram convidados, ou acham que foram convidados, para uma festa. Chegam a um local vazio à procura de divertimento. Mas não há festa ali. Então, para garantir algum divertimento, eles convencem um dos três a se enforcar. No momento em que estão prestes a levar a termo a execução, ouve-se música ao longe. Então, talvez *haja* uma festa em algum local. A peça termina com um dos três homens virando-se para a plateia e indagando: “Senhoras! Senhores! Onde é a festa?” Temos aqui ecos de *Esperando Godot*, inequivocamente, mas a atmosfera é do folclore e da cultura folk poloneses, com bandas de música de vilarejos do interior e máscaras estranhas usadas em danças.

A peça mais ambiciosa de Mrożek até aqui é *Tango*, que estreou em Belgrado, em janeiro de 1965, e foi apresentada em polonês, em Bydgoszcz, em junho de 1965, mas cuja apresentação triunfal, no Erwin Axer Teatr Współczesny, em Varsóvia, em 7 de julho de 1965, merece ser reconhecida como a verdadeira noite de estreia. O impacto da estreia de *Tango* em Varsóvia tem sido descrito como o evento mais explosivo na história do teatro polonês nos últimos cinquenta anos.

Tango é uma peça complexa. Já foi descrita como paródia ou paráfrase de *Hamlet*, visto que exhibe um jovem horrorizado com a conduta dos progenitores, profundamente envergonhado com a promiscuidade da mãe e a complacência do pai. A peça é também, nitidamente, um ataque feroz feito por um jovem à geração precedente, que mergulhou seu país num contexto de guerra, ocupação e devastação. Arthur, o jovem herói da peça, cresceu num mundo desprovido de valores. Seu pai é um pretenso artista, um indolente que passa o tempo em inúteis experimentos vanguardistas. Sua mãe dorme com um proletário grosseirão, Eddie, que vagueia pelo apartamento sujo e bagunçado que a família

chama de lar. Há uma avó que de vez em quando recebe ordens para se deitar dentro do caixão do falecido esposo, caixão que jamais foi removido. E há um tio aristocrata, com maneiras refinadas e cabeça confusa. Arthur anseia por padrões, por regras de conduta, respeitabilidade, ordem. Tenta convencer a prima, Ala, a casar-se com ele à moda antiga. Ala é incapaz de entender a necessidade de cerimônia e respeitabilidade. Se ele quiser levá-la para a cama, ela estará mais que disposta a atendê-lo, sem qualquer cerimônia. Quando toma posse de uma arma que pertencera a seu pai, Arthur encena uma revolução, obriga a família a vestir roupas dignas, a arrumar o apartamento, e se prepara para suas bodas. Mas não é capaz de levar tudo isso adiante. Constatando que a velha ordem não pode ser imposta à força, ele se embriaga. Os valores do passado são destruídos e não podem ser restaurados pela força. O que resta? Tão somente a própria força. “Eu pergunto a vocês: quando nada mais resta, e até a revolta se torna impossível, o que podemos concretizar a partir do nada? ... Somente a força! Somente a força pode ser criada a partir do nada. Ela existe, mesmo que nada mais exista. ... Tudo o que importa é ser forte e decidido. Eu sou forte. ... A força, afinal, também é revolta! É revolta na forma de ordem.”

A fim de provar que está certo em suas suposições, Arthur resolve matar o tio. Ala tenta distraí-lo e exclama que ela própria, sua noiva, foi para a cama com Eddie na manhã do casamento. Arthur fica abalado. É humano demais para ser um expoente da doutrina da força bruta. Eddie aproveita a oportunidade e aniquila Arthur com um golpe selvagem. Agora a força bruta deveras triunfou. Os demais integrantes da família se submetem ao domínio de Eddie. A peça chega ao fim com Eddie e o velho tio, o

representante da tradição aristocrata, dançando tango diante do cadáver de Arthur.

O tango aqui simboliza o significado do impulso primevo à revolta. Isso porque, quando o tango surgia como uma dança nova e ousada, a geração dos pais de Arthur lutava pelo direito de dançar tango. Ao termo e ao cabo, quando a revolta contra os valores tradicionais destrói todos os valores e nada mais resta exceto a força bruta – a força de Eddie, a força da massa ensandecida –, o tango é dançado sobre as ruínas do mundo civilizado.

As implicações desse exercício na dialética da revolta são muito claras: a revolta cultural que provoca a destruição de valores e, então, enseja a tentativa, por parte de intelectuais idealistas, de restaurar tais valores; a constatação, por parte dos intelectuais, de que os valores, uma vez destruídos, não podem ser reconstituídos e que, assim sendo, resta apenas a força bruta; e, finalmente, visto que os intelectuais não são suficientemente cruéis para exercer a força bruta, esta é apropriada pelos Eddies do mundo. Seria errado pensar que *Tango* só tem relevância para a esfera comunista. Afinal, a destruição de valores e a apropriação do poder por parte da massa vulgar podem ser detectadas também no Ocidente. A importância da peça *Tango* é bem mais abrangente. Trata-se de um texto brilhantemente construído, repleto de criatividade e extremamente engraçado.

Tadeusz RóŻewicz

MroŻek começou a vida profissional como chargista e autor de textos com características do grotesco. RóŻewicz, nascido em 1921, começou a carreira como poeta lírico – e essencialmente continuou

a sê-lo. Uma atmosfera de sonho e pesadelo permeia suas peças, e trechos escritos em versos sardônicos pontuam a ação. Tendo lutado junto à resistência polonesa durante a guerra e continuado a residir, mais por opção que por necessidade, no coração da sombria região industrial da Alta Silésia – em Gliwice –, RóŻewicz se mantém constantemente a par da precariedade da vida em nossos tempos “normalizados”. Sua primeira peça, *Kartoteka (O arquivo)*, que estreou em Varsóvia em 25 de março de 1960, apresenta o herói, cujo nome se altera quase a cada linha, deitado numa cama ou de pé, em várias fases de sua vida, fases que se fundem constantemente – em dado momento, ele é um colegial de dezessete anos; no momento seguinte, um burocrata quarentão; na sequência, novamente, um colegial –, assim como as lembranças que temos de nós mesmos, em diferentes fases de nossas vidas, coexistem em nossas consciências.

Um lugar vazio
eu queria encontrar,
o lugar de onde saí.
Agora eu sei:
Não há vazios.
A vida,
qual água corrente,
enche fendas e gretas
com plenitude.
Afundei qual uma pedra,
descendo às profundezas.
Deito-me no fundo do mar
e sinto-me
como se jamais tivesse existido.

Esses versos, referentes ao poema que inicia a peça e cujo título é “O filho pródigo, a partir de um quadro de Hieronymus Bosch”, expressam o sentimento elegíaco que sublinha a ação grotesca de *Kartoteka*.

Já em *Grupa Laokoona (O grupo de Laocoonte, 1962)*, Różewicz mostra-se um satirista mais convencional. A peça ridiculariza a febre de viagem que se abateu sobre os habitantes de países do Leste Europeu quando o “degelo” facilitou as viagens de férias ao exterior. Em sua terceira peça, porém, Różewicz retomou a veia onírica, lírica. *Swadkowie czyli Nasza Mala Stabilizacja (As testemunhas, ou Voltamos quase ao normal, 1963)* é construída em três movimentos, como uma sonata. Cada movimento é autônomo, mas os três somados produzem o efeito integral desejado, de variações sobre um tema básico, de imagens inter-relacionadas. O primeiro movimento é um poema recitado por um homem e uma mulher, uma série de imagens acerca da precariedade da recém-conquistada normalidade em tempos de paz. O segundo movimento apresenta um casal, marido e mulher, aparentemente feliz e esbanjando clichês, *à la* Ionesco, ou seja, com um afeto um pouco novelesco. Na verdade, os dois estão bastante preocupados, pois a mãe da esposa vem residir com eles, e na casa o espaço é limitado; ao longo do diálogo, o casal troca relatos, casualmente, sobre o que vê através da janela: crianças perseguindo um gatinho e, por fim, maltratando o animal e enterrando-o vivo. O terceiro movimento exhibe dois homens sentados em poltronas, um de costas para o outro. Eles conversam, tentam se visualizar, mas não conseguem, pois não podem sair de suas poltronas. Somos informados de que só conseguiram sentar-se nas poltronas depois de acirrada disputa; portanto, nada os induzirá a deixá-las livres para outras pessoas. Durante todo o diálogo, eles expressam preocupação com algo que

está no meio da rua, que só um dos dois consegue enxergar. Será uma trouxa de farrapos, um cachorro morto ou talvez um ser humano carente? A coisa medonha se aproxima e, afinal, parece ser mesmo um homem agonizante. Mas prestar assistência ao homem implicaria sair de suas poltronas, e isso está claramente fora de questão. *Swadkowie* é uma pequena obra-prima de drama lírico, uma expressiva metáfora da brutalidade e da frieza que subjazem à fina superfície de normalidade no pós-guerra.

Insatisfeito com as convenções do teatro, inclusive as vanguardistas, tal como hoje vigoram, Różewicz tornou-se um experimentador incansável. Na peça *Smieszny staruszek* (*O velho ridículo*, 1964), o personagem central, um velho acusado de molestar meninas, dirige-se a um tribunal de juízes representados por manequins de alfaiate, enquanto crianças brincam pelo palco, ignorando o idoso e o tribunal. Outra peça curta, *Akt pzerwany* (*O ato interrompido*), com o subtítulo “Comédia não cênica” (isto é, uma peça para não ser encenada – embora *tenha sido* encenada em Ulm, em 1965), apresenta o autor tentando concluir uma peça, após sucessivos reinícios. Aqui, afinal, a própria mente do autor se torna a cena em que transcorre a ação.

Na Tchecoslováquia, o “degelo” chegou mais tarde que na Polônia, mas, quando finalmente chegou, foi de início mais profundo, ao menos no teatro. Um teatro de vanguarda em Praga, Teatro da Balaustrada, embarcou em montagens de *Esperando Godot* e *Ubu Rei*.

Václav Havel

Václav Havel (nascido em 1936), assistente de Jan Grossmann, brilhante crítico, encenador e diretor artístico do Divadlo na Zobrazení, aos poucos, tornou-se *dramaturg* e autor residente da trupe bastante unida que ali trabalhava. Seu primeiro sucesso, *Zahradní Slavnost (A festa no jardim, 1963)*, exibe uma mescla de violenta sátira política, comicidade schweykiana e profundidade kafkiana, muito características do trabalho de Havel. A peça é ambientada num país cujo regime político decidiu abolir o Ministério da Extinção, e um órgão mais positivo, o Ministério da Inauguração, fica encarregado das respectivas funções. O Ministério da Extinção, no entanto, insiste em afirmar que essa atuação é impossível. Enquanto houver algo a ser extinto, somente o Ministério da Extinção será o órgão competente. O herói, um jovem carreirista, é alçado a uma posição elevada graças às suas excelentes contribuições para os debates e intrigas suscitados pelo dilema.

O segundo sucesso de Havel, *Vyrozuměny (O memorando, 1965)*, também mergulha no mundo tortuoso da burocracia. A peça mostra uma organização de objetivo indefinido e grande complexidade, que se vê confrontada, subitamente, com o fato de que alguém introduziu um novo idioma oficial, no qual todas as transações devem ser conduzidas. O idioma, Ptydepe, tem o propósito de impossibilitar todo e qualquer mal-entendido, sendo, portanto, de complexidade inimaginável. O gerente da organização, Gross, não consegue obter uma tradução para o primeiro memorando que encontra redigido em Ptydepe. Ocorre que, embora se tenha criado um departamento de tradução, as normas que devem ser observadas para sancionar uma tradução encerram tamanha complexidade que, na prática, traduzir torna-se tarefa impossível. Balas, subgerente de Gross, que nitidamente apoia a introdução do novo idioma, aproveita o constrangimento do chefe e

consegue rebaixá-lo para uma função subalterna. Uma datilógrafa do departamento de tradução, que admira Gross e dele se compadece, resolve desobedecer às normas e traduz para ele o memorando. O documento diz que o novo idioma é nocivo e jamais deveria ter sido criado. Armado desse fato novo, Gross volta à gerência. Balas é despedido, mas, após humilhar-se e confessar seus erros, consegue permanecer como subgerente de Gross. Este, embora reassumido, foi profundamente desmoralizado. E quando descobre que estão criando outro idioma novo – dessa vez uma linguagem tão simplória que a mesma palavra pode ter significados quase infinitos –, decide não mais sofrer. Então, quando Maria, a datilógrafa, demitida por ter desobedecido às normas e traduzido o manuscrito, vem pedir-lhe ajuda, ele faz um discurso inflamado em defesa dos valores humanos e recusa-se a prestar-lhe auxílio. Afinal, ela *desobedeceu* a uma norma, ajudando o *próprio* Gross...

A teoria dos novos idiomas debatida na peça é postulada com mestria (Praga, afinal, é a sede da Linguística Estrutural, e Havel obtém ótimos efeitos com seu emprego da terminologia da teoria da informação e da redundância), e o valor disso como metáfora da situação de um país em que a vida e a morte, no passado, dependiam da interpretação exata dos textos sagrados de Marx é evidentemente imenso. A construção da ação é totalmente simétrica; cada cena do declínio de Gross corresponde, com precisão, a outra, da sua volta ao poder. Havel é um mestre da repetição irônica, às avessas, com frases quase idênticas pronunciadas em contextos díspares. E por trás do escárnio aos procedimentos burocráticos, por trás do jogo da linguagem no estilo de Wittgenstein, existe um terceiro nível de relevância: Gross é uma espécie de Everyman, preso numa luta infinda e inútil em busca de status, poder e reconhecimento.

As peças de Havel e o Teatro da Balaustrada desempenharam papel importante na construção da atmosfera que ensejou a Primavera de Praga, movimento que precedeu a ocupação da Tchecoslováquia pela União Soviética, em agosto de 1968. Para Havel e Grossmann, a ocupação implicou o fim de suas atividades naquele teatro, e Havel perdeu o direito de trabalhar como dramaturgo e de publicar suas obras. Ele e os demais teatrólogos tchecos, como Pavel Kohout, Ivan Klima, Frantisek Pavlicek e outros, continuaram na vanguarda da resistência contra o regime neostalinista imposto pelos russos. Havel foi um dos porta-vozes mais proeminentes do movimento em favor da implementação das condições do acordo de Helsinque acerca dos direitos civis. Várias de suas peças que satirizam a situação da Tchecoslováquia foram montadas na Alemanha, na Escandinávia e na Grã-Bretanha.

^g O título original é *Pique-nique en campagne*, e *campagne* tanto significa “campo” quanto “campanha” militar; mas o duplo sentido foi perdido no título em português. (N.T.)

^h No original, claro, há o duplo sentido de “letra” (*lettre*) e “carta” (*lettre*), impossível em português. (N.T.)

ⁱ Chamados em conjunto “the Paradocks”, o que tem o som exato de “o paradoxo”. (N.T.)

^j Palavras inventadas e conseqüentemente sem tradução possível. (N.T.)

7. A tradição do Absurdo

PODE PARECER ESTRANHO que o capítulo que identifica a tradição em que se baseia o Teatro do Absurdo venha depois e não antes da apresentação de seus expoentes atuais. Mas a história das ideias, como a história de tudo o mais, é, em essência, uma busca das origens do presente, mudando segundo a configuração desse presente. Não podemos procurar os germes de um fenômeno contemporâneo como o Teatro do Absurdo sem primeiro definir sua natureza, de modo que possamos distinguir, entre seus elementos mais frequentes (que se combinam e recombina nas formações caleidoscópicas de gostos e atitudes em eterna mudança), de quais ele é formado. Os movimentos vanguardistas quase nunca são inteiramente novos ou sem precedentes. O Teatro do Absurdo é uma volta a tradições antigas e mesmo arcaicas. Sua novidade reside na maneira inusitada pela qual combina esses antecedentes, e uma relação deles irá nos mostrar que aquilo que pode parecer ao espectador despreparado uma inovação iconoclástica e incompreensível é apenas, de fato, a expansão, avaliação e o desenvolvimento de rotinas familiares e completamente aceitáveis em contextos apenas um pouco diferentes.

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 e incompreensível. Basta que o mesmo espectador vá ver um music-hall ou um espetáculo de revista para achar a mesma conversa desordenada e sem nexo entre um comediante 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 venerando do Teatro do Absurdo tradicional muito agradável e nada obscuro. 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.

As antigas tradições que o Teatro do Absurdo apresenta em combinações novas e individualmente variadas – e, claro, como expressão de problemas e preocupações inteiramente contemporâneos – poderão talvez ser classificadas sob os seguintes títulos:

Teatro “puro”; isto é, efeitos cênicos abstratos tais como os que nos são familiares no circo ou no teatro de revista, no trabalho de malabaristas, acrobatas, toureiros e funâmbulos.

Palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura.

Nonsense verbal.

Literatura de sonho e fantasia, frequentemente contendo forte elemento de alegoria.

Essas classificações muitas vezes se entrecrocaram; o palhaço com frequência recorre ao nonsense verbal tanto quanto aos efeitos cênicos abstratos, e acontecimentos teatrais tão totalmente destituídos de enredo quanto os *trionfi* e as paradas muitas vezes têm profunda significação alegórica. Mas a separação de uns dos

outros amiúde serve para esclarecer as ideias e para distinguir diferentes caminhos de desenvolvimento.

O elemento de teatro “puro”, abstrato, no Teatro do Absurdo é um aspecto de sua atitude antiliterária, de seu repúdio da linguagem como instrumento de expressão das mais profundas camadas da significação. No uso que Genet faz da ação pura, estilizada; na proliferação das coisas em Ionesco; no jogo de vaudeville com os chapéus em *Esperando Godot*; na exteriorização das atitudes dos personagens, nas primeiras obras de Adamov; nas tentativas de Tardieu de criar um teatro só de movimento e som; nos balés e mimodramas de Beckett e Ionesco – encontramos uma volta a formas teatrais não verbais.

O teatro sempre foi mais que a mera palavra. Somente a linguagem permite a leitura, mas o verdadeiro teatro só pode se manifestar na execução do espetáculo. A entrada dos toureiros na arena, o desfile dos participantes na abertura dos Jogos Olímpicos, o cortejo solene do monarca através das ruas de sua capital, as ações significativas de um padre celebrando a missa, todos contêm poderosos elementos de efeitos teatrais puros, abstratos. Têm um significado profundo, muitas vezes metafísico, e expressam mais que o poderia fazer a palavra. São esses os elementos que distinguem qualquer realização de espetáculo num palco da mera leitura de uma peça, elementos que existem independentemente da palavra, como no virtuosismo do malabarista hindu que maravilhou William Hazlitt diante da potencialidade do homem e deu-lhe certa percepção de sua natureza: “Será uma capacidade menor, essa que vemos em ação, ou não será algo quase que miraculoso? Trata-se do maior alcance do engenho humano, e nada, a não ser o adestramento das faculdades do corpo e da mente, com dedicação incessante e empenhada, desde a mais tenra infância, até a

maturidade, pode atingi-lo plena ou sequer parcialmente. Homem, que animal maravilhoso és tu, e como é impossível conhecer teus caminhos! Podes fazer coisas tão estranhas, mas aplica-se em coisas tão pequenas!”¹ Esse é também o estranho poder metafísico do aspecto concreto e de pura habilidade do espetáculo teatral, do qual fala Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*: “O mito não encontra de forma alguma sua objetivação adequada na palavra falada. A estrutura das cenas e a imagem visível revelam uma sabedoria mais profunda que aquela que o próprio poeta consegue pôr em palavras e conceitos.”²

Sempre existiu uma ligação íntima entre os executores de atos de habilidade sem palavras – malabaristas, acrobatas, aramistas, trapezistas e adestradores de animais – e o palhaço. É uma tradição teatral secundária profunda e poderosa, na qual o teatro de comédia (o teatro de texto) tem ido repetidamente buscar nova força e vitalidade. É a tradição do *mimus*, o mímico da Antiguidade, uma forma popular de teatro que coexistiu com a tragédia e a comédia clássicas, e foi muitas vezes mais popular e influente que elas. O mimo era um espetáculo que continha dança, canto, malabarismo, mas que era primordialmente baseado na representação largamente realista de personagens-tipo em cenas espontâneas, semi-improvisadas, cheias de palhaçadas.

Hermann Reich, o grande historiador e redescobridor parcial do *mimus* em suas obscuras origens, tentou recompor uma linha direta indo do mimo latino, pelos personagens cômicos do teatro medieval, à *commedia dell'arte* italiana, até os clowns de Shakespeare; e muito embora boa parte de seus argumentos a favor de uma ligação *direta* dessa tradição tenha sido desacreditada desde a publicação de seu monumental trabalho, as ligações profundas e *interiores* dessas formas permanecem autoevidentes.

No mimodrama da Antiguidade, o palhaço aparece como *moros* ou *stupidus*; seu comportamento absurdo nasce de sua incapacidade de compreender a mais simples das relações lógicas. Hermann Reich cita o personagem³ que quer vender sua casa e carrega um tijolo para servir de amostra – situação que é por sua vez atribuída sem qualquer alteração a Arlecchino na *commedia dell'arte*. Outro personagem do mesmo tipo quer ensinar a seu burro a arte de não comer. Quando o burro finalmente morre de fome, ele comenta: “Sofri uma grave perda; quando meu burro tinha aprendido a arte de não comer, morreu.”⁴ Outro personagem igualmente idiota sonha que pisou num prego e em consequência enfaixa o pé. Um amigo pergunta-lhe o que aconteceu, ao saber que o primeiro sonhou que pisara num prego responde: “Não é à toa que dizem que somos bobos! Quem mandou você dormir descalço?”⁵

Esses grotescos personagens aparecem no mimo dentro de uma convenção grosseiramente realista, mas, caracteristicamente, essas peças, muitas vezes meio improvisadas, não tinham qualquer das regras estritas da tragédia ou da comédia. Não havia qualquer limitação quanto ao número de personagens; mulheres tomavam parte nelas, fazendo papéis importantes; as unidades de tempo e lugar não eram observadas. Além de peças com enredos predeterminados (*hypotheses*), havia espetáculos mais curtos sem enredo, consistindo em imitações de animais, danças ou malabarismos (*paegnia*). Em estágios mais adiantados da Antiguidade, os enredos fantásticos com temas de sonhos prevaleceram. Reich cita Apuleio no uso do termo *mimus hallucinatur*, acrescentando:

Temos de pensar não só no mais baixo sentido de *hallucinari* como “falar ao acaso, falar sem nexos”, mas também em seu sentido mais elevado de “sonhar, dizer e pensar coisas estranhas”. Em verdade, com todo o seu realismo, o

mimo com certa frequência continha curiosos sonhos e alucinações, como nas peças de Aristófanes. Em glosa dirigida a Juvenal, os mímicos são chamados *paradoxi*, e, de fato, tudo o que é fantástico é paradoxal, como são também as *mimicae ineptiae*, as palhaçadas e as brincadeiras. A expressão provavelmente refere-se a esses dois aspectos. Assim, no mimo mais ou menos refinado, assuntos sérios e mesmo horripilantes são miraculosamente misturados com o burlesco e o humorístico, e o realismo mais rotineiro misturado com elementos fantásticos e mágicos.⁶

Muito pouco foi preservado do mimo. A maior parte das peças era improvisada, e mesmo aquelas que chegavam a ser escritas não foram consideradas suficientemente respeitáveis para serem copiadas e transmitidas. Da literatura dramática da Antiguidade que chegou até nós, só Aristófanes tem a mesma liberdade de imaginação e a mesma mistura de fantasia e comédia grosseira que caracterizou a indisciplina e a vulgaridade dos mimodramas. E apesar de todo o seu brilho e inventiva, as peças de Aristófanes tiveram bem pouca influência sobre o desenvolvimento do drama literário, regular, que lhe sucedeu. Se o espírito dessas obras sobreviveu, foi naquela outra tradição teatral, a do teatro popular, antiliterário, que permaneceu sempre igualmente livre do comentário de costumes, também irreverente e extravagante.

E é essa tradição que se mantém viva ao longo da Idade Média – enquanto os estudiosos copiavam as comédias de Terêncio – por intermédio dos *ioculatores* itinerantes e dos bobos ou palhaços, que eram descendentes diretos dos mímicos romanos. Suas brincadeiras, seu jogo, reaparecem em personagens cômicos, muitas vezes como diabos e personificações de vícios, dos “mistérios” ingleses e franceses, bem como nas inúmeras farsas do teatro medieval francês e no *Fastnachtsspiele* alemão.

Outro descendente do mimo da Antiguidade foi o bobo da corte: “Seu longo cetro era a espada de madeira do ator cômico da

Antiguidade.”⁷ E tanto os palhaços quanto os bobos aparecem entre os personagens cômicos de Shakespeare. Aqui não há lugar para um estudo detalhado dos clowns, bobos e malfeitores cômicos de Shakespeare como antecessores do Teatro do Absurdo, mas a excessiva familiaridade da maioria de nós com Shakespeare faz com que não notemos quanto suas peças são ricas no mesmo tipo de raciocínio à base da lógica invertida, do silogismo falso, da associação livre de ideias e da poesia da loucura real ou fingida que encontramos também na obra de Ionesco, Beckett ou Pinter. Não digo isso para falar que esses autores devem ser comparados a Shakespeare, mas apenas para salientar que tanto o fantástico quanto o desconexo têm uma tradição muito respeitável e universalmente aceita.

Tais elementos em Shakespeare são apenas parte de um todo, incrustados numa rica amálgama do poético e do literário, do popular e do vulgar, mas o fato é que estão de qualquer modo presentes: na telúrica vulgaridade do tipo de idiota grosseiro como é Bernardine em *Medida por medida*, que se recusa a comparecer ao seu próprio enforcamento porque está de ressaca; ou na ingênuas estupidez de Launce em *Dois cavalheiros de Verona*; ou na infantilidade de Launcelot Gobbo, ou na loucura melancólica de Feste, ou no bobo do *Rei Lear*. Há também em Shakespeare a personificação do subconsciente do homem nos grandes personagens-arquétipos como Falstaff e Caliban, nas loucuras exaltadas de Ofélia, Ricardo II e Lear, que constituem verdadeiras incursões no reino do irracional. Por outro lado, numa obra como *Sonho de uma noite de verão* temos uma violenta paródia da linguagem poética na peça dos artesãos, enquanto a transformação de Bottom num asno serve para revelar sua natureza verdadeiramente animal. Mas, acima de tudo, há em Shakespeare

um forte sentido da futilidade e do absurdo da condição humana, que se patenteia particularmente em peças tragicômicas como *Troilus e Créssida*, na qual tanto o amor quanto o heroísmo são cruelmente esvaziados, e que transparece sempre na concepção da vida de Shakespeare:

As flies to wanton boys, are we to the gods;

They kill us for their sport.^k

Se no teatro de Shakespeare elementos de uma tradição popular vulgar, espontânea e de muitos modos irracional entraram na literatura (embora sua presença tenha retardado por muito tempo a aceitação de Shakespeare como poeta sério, regular), a tradição de um drama improvisado fora dos domínios da literatura continuou a existir e floresceu na Itália na *commedia dell'arte*. Exista ou não a conexão direta defendida por Reich entre o mimo e a comédia italiana de improvisação (com o Sannio romano reaparecendo como Zanni, Zany na comédia popular inglesa, e Scapin na França), a afinidade entre as duas formas é incontestável. Ambas satisfazem o desejo muito humano da brincadeira, ambas liberam as inibições por meio de um riso espontâneo. Muitos dos *lazzi*, as piadas verbais ou não verbais da *commedia dell'arte*, demonstram estreito parentesco com as do mimo. Em uma como em outra aparece o simplório estúpido que não consegue compreender o sentido das expressões mais corriqueiras, sendo envolvido nas mais incríveis especulações semânticas e nos mais disparatados mal-entendidos. Tipos frequentes como o do criado devasso e esperto, do presunçoso, do glutão, do velho senil e do falso erudito projetam no palco tendências humanas básicas em imagens tão poderosas quanto grosseiras. Sendo basicamente simples, esse teatro depende em grande parte da mera habilidade profissional de seus intérpretes.

Como notou Joseph Gregor: “Só ao imaginarmos esses temas, em si já batidíssimos, apresentados em confusão quase sobre-humana, as piadas, já em si bastante boçais, ditas com sobre-humana destreza de dicção, e a parte acrobática executada com virtuosismo sobre-humano é que podemos ter uma ideia desse tipo de teatro.”⁸

Tão forte foi o impacto causado pela *commedia dell'arte* que ela conseguiu, sob vários disfarces, sobreviver até o presente. Na França foi absorvida pelo drama propriamente dito, por intermédio da obra de autores como Molière e Marivaux, enquanto em forma não literária persistiu nas pantomimas dos *funambules*, nas quais Jean-Gaspard Debureau criou Pierrô, silencioso, pálido, apaixonado, autêntico arquétipo. Na Inglaterra foi a *harlequinade* que manteve viva a tradição da *commedia dell'arte* até o século XIX, quando culminou com as inspiradas palhaçadas de Grimaldi. A *harlequinade* forma a base da pantomima inglesa, que, embora um tanto alterada, continua até hoje como forma indestrutível de um teatro popular vulgar.

Outros elementos da *harlequinade* entraram na tradição do music-hall inglês e do vaudeville americano, como seus diálogos desconexos, os sapateadores, as canções cômicas. Os maiores intérpretes do gênero alcançaram culminâncias de *pathos* tragicômico que superou largamente grande parte do que foi feito no teatro de comédia. Um desses foi Dan Leno, de quem Max Beerbohm disse:

Aquela cara contraída de preocupações... aquele rosto tão trágico, com a tragicidade do focinho de um filhote de macaco, estava sempre pronto a relaxar a boca num repentino e largo sorriso que apertava os olhos até desaparecerem, para comemorar algum pequeno triunfo roubado ao destino tirânico; aquela pobre figurinha, tão explorada, mas mesmo assim tão corajosa, com sua voz de cana rachada e seus gestos amplos e generosos; curvada,

mas não alquebrada; enfraquecida, mas perseverante; a encarnação da vontade de viver num mundo no qual não vale a pena viver – não há dúvida de que não havia coração que não se entregasse a Dan Leno.⁹

Os monólogos de Dan Leno continham passagens de nonsense quase filosófico fortemente sugestivo do Teatro do Absurdo, quando, por exemplo, ele perguntava: “Ah, o que é o homem? Para que há ele de por quê? De onde deondou ele? Para onde ele paraonda?”¹⁰

E assim, o fio que aparece com o mimo da Antiguidade e passa pelos jograis e bobos da Idade Média, e pelos Zanni e Arlecchini da *commedia dell'arte*, emerge nos cômicos de revista e vaudeville dos quais o século XX tirou o que provavelmente será considerado sua única grande realização em arte popular, as comédias do cinema mudo dos Keystone Cops, de Charlie Chaplin, Buster Keaton e toda aquela estirpe de intérpretes imortais. O tipo de gag e de ritmo aceleradíssimo da grotesca comédia do cinema mudo origina-se diretamente da palhaçada e da dança acrobática do music-hall e do vaudeville. A destreza sobre-humana de que fala Gregor ao descrever os efeitos da *commedia dell'arte* é levada ainda a maiores extremos de eficácia pela mágica da tela.

A comédia muda é sem dúvida uma das influências decisivas na formação do Teatro do Absurdo, pois tem a estranheza de sonho de um mundo visto pelo lado de fora, pelos olhos incrédulos de alguém desligado da realidade, bem como aquele aspecto de pesadelo que mostra um mundo em movimento constante e sem objetivo, e muitas vezes ilustra o profundo poder poético da ação sem palavras e sem sentido. Os grandes intérpretes desse cinema, Chaplin e Keaton, são a perfeita corporificação do estoicismo do homem diante de um mundo no qual a máquina escapou de seu controle.

O advento do cinema sonoro matou o ritmo e a fantasia daquele período lendário da comédia, mas abriu caminho para outros aspectos da velha tradição do vaudeville. Laurel e Hardy, W.C. Fields e os Irmãos Marx também exerceram sua influência sobre o Teatro do Absurdo. Em *As cadeiras*, de Ionesco, o velho representa o mês de fevereiro “coçando a cabeça como Stan Laurel”,¹¹ e o próprio Ionesco declarou ao público na estreia americana de *O improviso da alma* que os surrealistas franceses o haviam “nutrido”, mas que as três maiores influências sobre sua obra foram Groucho, Chico e Harpo Marx.¹²

Com a rapidez de suas reações, sua arte como palhaços músicos, a mudez de Harpo e o insano realismo de seu diálogo, os Irmãos Marx são nitidamente uma ligação entre a *commedia dell'arte* e o vaudeville, de um lado, e o Teatro do Absurdo, de outro. Uma cena como aquela famosíssima de *Uma noite na ópera*, na qual cada vez mais gente entra num camarote mínimo do transatlântico, contém toda a proliferação e o frenesi de Ionesco. No entanto, os Irmãos Marx são perfeitamente identificáveis como representantes da antiquíssima e altamente dotada tribo dos saltimbancos. Pertencem à categoria do grande W.C. Fields, outro fabuloso cômico surrealista, que era ao mesmo tempo excepcional malabarista, e do grande Grock, que era tanto acrobata quanto músico dotadíssimo.

No cinema de hoje, apenas um verdadeiro representante dessa arte ainda está ativo, e mesmo ele, devemos admitir, é um artista por demais consciente e sofisticado, a quem, conseqüentemente, falta a gloriosa ingenuidade e vulgaridade de seus antecessores. Mas mesmo assim o Monsieur Hulot de Jacques Tati é uma figura por demais emaranhada na civilização mecânica de nosso tempo. O pressuposto de Tati está intimamente relacionado ao do Teatro do

Absurdo, em particular em seu esvaziamento da linguagem, ao usar o diálogo quase como um ruído de fundo quase incompreensível, ou ao introduzir com sutileza uma riquíssima imagística simbólica, como na magistral cena final de *Meu tio*, em que sua partida de um aeroporto loucamente mecanizado e movimentado é transformada, de forma imperceptível, numa imagem da morte.

A TRADIÇÃO DA COMMEDIA dell'arte reaparece em várias outras formas. Seus personagens sobreviveram no teatro de bonecos e no "Punch and Judy show",¹ que, a seu modo, influenciaram os autores do Absurdo.

Na Europa central, as tradições da commedia dell'arte mesclaram-se com a dos palhaços e rufiões da Inglaterra elisabetana para produzir a longa estirpe dos Pickelherring, Hans Wurst e outros personagens grosseiramente cômicos que dominaram o teatro popular dos séculos XVII e XVIII. No teatro popular austríaco, essa tradição uniu-se a outra linha de desenvolvimento, a do teatro espetacular barroco e do drama alegórico dos jesuítas, para produzir um gênero no qual a palhaçada se mistura com imagens alegóricas que prenunciam muitos dos aspectos do Teatro do Absurdo. É o gênero do qual o libreto de Schikaneder para *A flauta mágica*, de Mozart, é exemplo sem mérito, e que encontrou seu maior mestre no ator-autor vienense Ferdinand Raimund (1790-1836). No teatro de Raimund, que continua quase desconhecido fora da Áustria, em virtude do forte colorido local de sua linguagem, encontramos muitas cenas nas quais a comédia mais rude se mistura com a alegoria poética. Em *Der Bauer als Millionär* (*O caipira como milionário*), Wurzel, o milionário novo-rico e grosseiramente cômico, defronta-se com sua própria juventude na forma de um belo rapaz que dele se despede

cerimoniosamente, quando se ouve a Velhice bater na sua porta. Ao ser-lhe negada a entrada, ela a derruba. Aqui, como nos melhores exemplos do Teatro do Absurdo, a condição humana nos é apresentada como uma imagem poética concreta que se encarna no palco, e que é ao mesmo tempo abertamente cômica e profundamente trágica.

O herdeiro de Raimund como figura dominante do teatro popular vienense, Johann Nestroy (1801-1862), escreveu tragicomédias alegóricas nesse mesmo estilo, mas brilhou mais em seu domínio do absurdo linguístico e na impiedosa paródia do drama pretensioso, o que também prenuncia algumas das características do Teatro do Absurdo. A maior parte do diálogo de Nestroy é intraduzível, já que repousa em dialeto, referências locais e elaborada construção de trocadilhos múltiplos. Mas numa passagem curta como a que se segue, de sua *Judith und Holofernes* (1849, uma paródia da *Judith*, de Hebbel), é possível perceber alguma coisa de seu surrealismo:

Sou a mais brilhante obra da natureza (gaba-se o grande guerreiro Holofernes); ainda estou para perder uma batalha; sou a virgem entre os generais. Um dia eu gostaria de começar uma briga comigo mesmo, só para ver quem é mais forte – eu ou eu?¹³

Em nível um pouco mais literário, as tradições da *commedia dell'arte* e dos clowns de Shakespeare unem-se em outro antepassado do Teatro do Absurdo, Georg Büchner (1813-1837), um dos maiores dramaturgos do mundo alemão. A deliciosa comédia de Büchner, *Leonce e Lena* (1836), que traz como epígrafe uma passagem de *Como quiserem*,

O that I were a fool,
I am ambitious for a motley coat...^{14m}

trata da futilidade da existência humana, que só pode ser aliviada pelo amor e pela capacidade de cada um de se ver como absurdo. Como diz Valério, em linguagem derivada da dos bobos de Shakespeare:

O sol parece a tabuleta de uma taverna, e as nuvens afogueadas acima dele uma inscrição: A Taverna do Sol de Ouro. A terra e a água, embaixo, são como uma mesa na qual se derramou vinho, e nós deitamos nela como cartas de baralho com as quais Deus e o Diabo jogam, entediados, e você é um rei e eu sou um valete, e só o que falta é uma rainha, uma linda rainha, com um coração de pão de gengibre em seu seio.¹⁵

O mesmo Büchner, que escreveu essa resignada comédia de brincadeira outonal é também um dos pioneiros de outro tipo do Teatro do Absurdo, o drama violento, brutal, da aberração mental e da obsessão. *Woyzeck*, que deixou inacabada ao morrer, aos 23 anos, é uma das primeiras peças da literatura mundial a fazer de uma criatura atormentada, quase débil mental e aturdida por alucinações, o herói de uma tragédia. Nas grotescas figuras de pesadelo que torturam o indefeso Woyzeck (acima de tudo o médico que o submete a experiências científicas), bem como na violência e extravagância de sua linguagem, *Woyzeck* é uma das primeiras peças modernas, o germen de muita coisa de Brecht, do expressionismo alemão, da linha negra do Teatro do Absurdo, exemplificado pelas primeiras peças de Adamov.

Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), contemporâneo de Büchner, talvez não tenha tido o gênio deste, mas pertence também ao grupo de poetas malditos que influenciaram o Teatro do Absurdo. Sua comédia *Scherz, Satire, Ironie und Tiefere Bedeutung* (*Brincadeira, sátira, ironia e significados mais profundos*), na qual o Diabo visita a terra e é tomado por uma romancista solteirona, é

uma obra-prima de humor negro e foi traduzida para o francês pelo próprio Alfred Jarry (com o título *Les Silènes*).

De Grabbe e Büchner, a linha de desenvolvimento leva diretamente a Wedekind, aos dadaístas, aos expressionistas alemães e ao Brecht das primeiras obras.

Mas, antes de falarmos desses e outros antepassados imediatos do Teatro do Absurdo, devemos narrar a história de outra das linhas mestras que contribuíram para a peculiar qualidade desse teatro, a literatura do nonsense verbal.

“O deleite no nonsense”, diz Freud em seu estudo sobre as fontes do cômico,¹⁶ “tem suas raízes na sensação de liberdade que experimentamos quando podemos abandonar a camisa de força da lógica.” Na época em que escreveu seu ensaio, Freud apressou-se a acrescentar que tal deleite “é abafado na vida real quase até o ponto de total desaparecimento”, de forma que teve de buscar comprovação no prazer que as crianças têm em juntar palavras a esmo e nas brincadeiras de estudantes alcoolizados. É por certo significativo que hoje, quando se tornou maior do que nunca a necessidade de sermos racionais na “vida séria, adulta”, a literatura e o teatro estejam cada vez mais dando margem à libertação pelo nonsense que o rígido mundo burguês vienense de antes da Primeira Guerra Mundial não podia admitir em qualquer de suas manifestações.

No entanto, literatura e poesia de nonsense têm constituído uma gostosa forma de libertação dos grilhões da lógica há vários séculos. Robert Benayoun abre sua fascinante *Anthologie du nonsense* com poesia de nonsense escolástica do século XIII, que nos permite conhecer, das *Fatrasies* de Philippe de Rémi, sire de Beaumanoir (1250-1296), a história de um arenque defumado que

sitiou a cidade de Gisor e a de uma camisa velha que queria litigar num tribunal:

Une vieille chemise
Avait pris à tâche
De savoir plaider,
Mais une cerise
Devant elle s'est mise
Pour la vilipender.
Sans une vieille cuillère
Qui avait repris haleine
En apportant un vivier,
Toute l'eau de la Tamise
Fût entrée en un panier.¹⁷ⁿ

Muito embora esse possa ser um dos mais antigos exemplos de verso de nonsense, podemos ter a certeza de que quadras do gênero foram cantadas para crianças e cantaroladas por adultos desde priscas eras. Há alguma coisa de mágico em torno do nonsense, e as próprias fórmulas mágicas muitas vezes consistem em sílabas que continuam a ter rima e ritmo, mas que perderam qualquer sentido que pudessem ter.

A poesia para a infância da maior parte dos países inclui grande número de versos de nonsense. Em *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Iona e Peter Opie apresentam prova de versões do famoso “Humpty Dumpty” em locais tão distantes quanto Alemanha, Dinamarca, Suécia, França, Suíça e Finlândia. E em seu estudo *The Lore and Language of School Children*, os mesmos autores reuniram quadras de nonsense que ainda são transmitidas oralmente entre colegiais ingleses, nítida prova de que a

necessidade de libertação dos cerceamentos da lógica é tão forte hoje quanto no tempo de Freud ou no século XIII.

A literatura do nonsense verbal expressa mais que uma mera brincadeira. Ao tentar destruir os limites da lógica e da linguagem, ela investe contra as próprias muralhas da condição humana. Foi esse o impulso por trás da visão daquele que talvez tenha sido o maior dos mestres do nonsense em prosa ou verso, François Rabelais, quando concebeu um mundo de gigantes com apetite sobre-humano, descrito em linguagem tão rica e extravagante que transcende a relativa pobreza do mundo real e deixa-nos vislumbrar o infinito. À pobreza do sentido e suas restrições, Rabelais opõe uma visão de liberdade infinita que vai muito além da regra de seu humanista abade de Thelème, "*Fay ce que voudras*", incluindo a liberdade de criar novos conceitos e novos mundos de imaginação.

O nonsense verbal é, no sentido mais verdadeiro, uma tentativa metafísica, uma luta por alargar e transcender os limites do universo material e sua lógica:

Like to the mowing tones of unspoke speeches
Or like two lobsters clad in logick breeches;
Or like the grey fleece of a crimson catt,
Or like the moone-calf in a slipshodd hatt;
Or like the shadow when the sun is gone,
Or like a thought that nev'r was thought upon:
Even such is man who never was begotten
Untill his children were both dead and rotten...^{18o}

Assim cantou Richard Corbet (1582-1635), amigo de Ben Johnson e por certo tempo bispo de Oxford; e é precisamente o desejo de captar a sombra quando o sol se foi, ou de ouvir o som

das falas não ditas pela humanidade, que existe por trás do impulso para falar nonsenses. Não é mera coincidência que os dois maiores mestres do gênero na língua inglesa fossem um lógico e matemático, Lewis Carroll, e um naturalista, Edward Lear. Esses dois autores fascinantes dão-nos material inesgotável para pesquisas estéticas, filosóficas e psicológicas. Em nosso contexto aqui será suficiente chamar a atenção para a ligação entre a linguagem e a existência em sua obra.

Tanto Lear quanto Carroll são grandes inventores de criaturas desconhecidas que derivam sua existência de seus *nomes*. Na *Nonsense Botany* de Lear, por exemplo, aparecem plantas como a “Tickia orologica”, que floresce em forma de relógios de bolso, ou a “Shoebotia utilis”, que dá botinas e sapatos, ou a “Nasticreechia krorluppia”, que consiste numa haste ao longo da qual rastejam criaturas desagradáveis.^p Porém, mesmo tais criações empalidecem diante da poesia das maiores canções de nonsense de Lear, como “O Dong com o nariz luminoso”, que vive junto à grande planície Gromboolian e foi certa vez visitado pelos Jumblies, que navegavam em peneiras; ou o Yonghy-Bonghy-Bo, que vive na “Costa de Coromandel, onde sopram as tenras abóboras-morangas”, ou o Pobble, que não tem dedos do pé – todas criações espontâneas de uma fantasia liberta dos grilhões da realidade e portanto apta a criar pelo simples ato de dar nome.

Há em Lear, claro, também todo um lado destrutivo e brutal. Inúmeros personagens em seu “Limericks” são trucidados, devorados, mortos, queimados ou de uma forma ou outra aniquilados:

There was an Old Person of Buda,
Whose conduct grew ruder and ruder;

Till at last, with a hammer, they silenced his clamour,
By smashing that Person of Buda.⁹

Num universo livre da prisão da lógica, a satisfação dos desejos não poderá ser limitada por considerações de bondade humana. Mas também aqui, muitas vezes, o destino dos personagens é determinado pelo nome do lugar onde eles habitam, e se o velho de Buda teve de morrer por ser rude, não foi mais que um acidente geográfico, pois

There was an Old Person of Cadiz
Who was always polite to all ladies,^r

o que, aliás, não evitou que morresse afogado no exercício de sua infalível cortesia. Como no Teatro do Absurdo, e, em verdade, como em todo o vasto mundo do subconsciente, a poesia e a crueldade, a ternura espontânea e a destruição estão sempre intimamente ligadas, como no universo de nonsense de Edward Lear.

Mas será a arbitrariedade de um mundo determinado por assonâncias e rimas de nomes menos cruel que o mundo real, que determina o destino de seus habitantes por acidentes de nascimento, raça ou ambiente?

There was an old man of Cape Horn
Who wished he had never been born;
So he sat on a chair, till he died of despair,
That dolorous Man of Cape Horn.^s

É por isso que no mundo insensato de Lewis Carroll há criaturas que tentam quebrar o determinismo do sentido e do significado, que não pode ser abandonado na realidade:

- Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty, em tom um tanto desdenhoso –, ela significa apenas o que quero que ela signifique, nem mais nem menos.
- A questão – disse Alice – é se você *pode* fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.
- A questão – disse Humpty Dumpty – é apenas saber quem é que vai mudar, só isso.

O domínio sobre o sentido das palavras pode ser perdido quando se enfrenta o inexpressável. Foi o que aconteceu quando o Banqueiro em *A caça ao Snark* se encontrou com o Bandersnatch:

To the horror of all who were present that day
 He uprose in full evening dress,
 And with senseless grimaces endeavoured to say
 What his tongue could no longer express.
 Down he sank in his chair – ran his hands through his hair –
 And chanted in mimsiest tones
 Words whose utter inanity proved his insanity,
 While he rattled a couple of bones.^t

A caça ao Snark é uma expedição pelo desconhecido – até os limites da existência. Quando o herói do poema, Baker, finalmente encontra um Snark, ele é um Boojum, e o contato com o Boojum significa o desaparecimento no nada. Existe em Lewis Carroll uma curiosa nostalgia do vácuo no qual tanto a existência quanto a linguagem cessam.

Como sugere Elizabeth Sewell em seu fascinante estudo sobre Lear e Carroll, *The Field of Nonsense*, uma das passagens mais significativas de *Através do espelho* é sua aventura na floresta em que as coisas não têm nome. Nessa floresta Alice esquece seu próprio nome: “Então aconteceu *mesmo*, afinal! E agora, quem sou

eu? Vou me lembrar, se conseguir! Estou decidida a fazê-lo!” Mas esqueceu seu nome e portanto sua identidade. Ela encontra uma corça que também esqueceu sua identidade, e “então as duas passearam pela floresta, Alice com os braços carinhosamente entrelaçados em torno do pescoço da corça, até que chegaram a outro campo aberto, onde então a corça repentinamente deu um salto no ar, libertando-se dos braços de Alice. “Sou uma corça”, gritou alegremente. “E vejam só! Você é uma criança humana!” Uma expressão repentina de alarme apareceu em seus lindos olhos castanhos, e no instante imediato havia fugido a toda.

Comenta Elizabeth Sewell: “Há aqui uma sugestão de que, ao se perder o nome, se ganha de alguma forma a liberdade, já que quem não tem nome não é mais controlado. ... Enquanto por outro lado fica sugerido que a perda da linguagem traz consigo um aumento de unidade pelo amor entre os seres vivos.”¹⁹ Em outras palavras, a identidade individual definida pela linguagem, tendo um nome, é a fonte de nosso isolamento e a origem das restrições impostas à nossa integração na unidade da existência. Donde se deduz que é por intermédio da destruição da linguagem – pelo nonsense, mais pelo arbitrário que pelo contingente que nomeia as coisas – que a mística aspiração da unidade com o Universo se expressa num poeta do nonsense como Lewis Carroll.

Esse impulso metafísico torna-se ainda mais claro em Christian Morgenstern (1871-1914), o poeta alemão do nonsense. De modo manifestamente filosófico que Lear ou Carroll, o nonsense do verso de Morgenstern baseia-se com frequência em sua aceitação de todos os conceitos como igualmente reais. Em “Der Lattenzaun” (“A cerca de pau”), por exemplo, um arquiteto toma os espaços entre as tábuas de uma cerca e usa esse material para construir uma casa:

A cerca ficou completamente aturdida:

Cada pilastra ficou ali, sem estar mais envolvida.

Um quadro de horrível aparência.

(Ela foi processada por indecência.)²⁰

Há também um forte componente de humor negro nas *Galgenlieder* (*Canções da força*) de Morgenstern, com sua grotesca mistura de trocadilhos e medo cósmico – um joelho que andava sozinho pelo mundo, já que o homem a quem pertencera fora completamente destruído numa guerra; a camisa de um morto chorando ao vento; ou um pedaço de sanduíche que, atirado na neve numa floresta deserta,

... Por medo, decerto, começou,

A pensar, começou, partiu, iniciou

A pensar, só pensar, e assim temente,

Recebeu (só de medo), uma mente...²¹

antecipando desse modo a filosofia da existência de Heidegger (o poema foi publicado pela primeira vez em 1916), muito embora o sanduíche acabe sendo devorado por um passarinho.

Como Edward Lear, Morgenstern era inveterado inventor de novas espécies de animais; como Lewis Carroll, tentou escrever poesia com uma linguagem inteiramente sua:

Kroklowafzi? Semememi!

Seiokronto – prafripló:

Bifzi, bafzi; hulalemi:

quasti, bast, bo...

Lalu lalu lalu la!²²

Edward Lear, Lewis Carroll e Christian Morgenstern são os mais importantes entre uma hoste de poetas que encontraram libertação no nonsense. Um número surpreendente de poetas maiúsculos, que afora isso eram inteiramente sérios, escreveu ocasionalmente versos de nonsense, desde Samuel Johnson e Charles Lamb até John Keats e Victor Hugo. Os limites dessa poesia são muito elásticos. O que pertence ao nonsense, as rimas extravagantemente espirituosas de Byron em *Don Juan* ou os fantásticos trocadilhos e assonâncias de Thomas Hood? Devem ser catalogadas como nonsense as histórias em verso brilhantemente ilustradas de Wilhelm Busch, o precursor estático do desenho animado? Ou os versos cruéis que acompanham *Struwwelpeter*? Ou os *Cautionary Tales* de Hilaire Belloc? Todos eles contêm alguns dos elementos do universo do nonsense – sua exuberância ou sua crueldade, que são também características das *Ruthless Rhymes*, de Harry Graham, e de *Kuttel-Daddeldu* e *Kinder-Verwirr-Buch*, de Joachim Ringelnatz.

O campo da prosa de nonsense é quase tão extenso, e vai de Laurence Sterne aos aforismos de Lichtenberg, de Charles Nodier, a Mark Twain e Ambrose Bierce. Há também as deliciosas pecinhas de nonsense de Ring Lardner (1885-1933) que Edmund Wilson comparou à obra dos dadaístas, mas que mesmo assim pertencem, basicamente, à tradição anglo-saxônica da prosa do nonsense. Embora escritas em forma dramática, essas obras-primas em miniatura da arte do *non sequitur* delicado não são realmente peças. Algumas de suas passagens mais engraçadas aparecem nas rubricas, de forma que as pecinhas têm maior impacto à leitura do que em espetáculo. Como deve ser interpretada, por exemplo, a seguinte rubrica de *Clemo Uti* (*Os nenúfares*)?

(*Entra Mamãe, vinda de um elegante salão de waffles. Sai como se tivesse comido waffles.*)

Apesar de sua inconsequente afabilidade, o diálogo dessas peças curtas, como tudo o que é escrito à base da livre associação de ideias, tem sua importância psicológica por voltar repetidamente a relações humanas básicas. Em *The Tridget of Griva*, um dos personagens (que estão sentados em barcos fingindo pescar) pergunta ao outro: “Como era o nome de solteira de sua mãe?”. E recebe a resposta: “Naquele tempo eu não a conhecia.” Em outra, um personagem conta que sua mulher morreu, e lhe perguntam “Por quanto tempo vocês foram casados?”, e ele responde: “Até o momento em que ela morreu.” Em *I Gaspiri (Os estofadores)*, um desconhecido pergunta a outro onde nasceu: “Na ilegitimidade”, responde o segundo. Retruca o primeiro: “É uma região muito bonita.” Mas quando, por outro lado, perguntam-lhe se *ele* é casado, responde: “Não sei. Há uma mulher que vive comigo, mas eu não consigo saber quem é.”

O nonsense de Ring Lardner está intimamente ligado aos monólogos de Robert Benchley. E outros entre os inúmeros e brilhantes americanos que labutam na prosa do nonsense é S.J. Perelman, que assinou alguns dos melhores diálogos de filmes dos Irmãos Marx, tendo portanto influência direta sobre o Teatro do Absurdo.

A maior parte do verso e da prosa de nonsense alcança seus efeitos libertadores expandindo os limites do sentido e descortinando panoramas livres da lógica e da convenção cerceadora. Há outro tipo de nonsense, no entanto, que repousa na contração e não na expansão do âmbito da linguagem. Tal recurso, muito usado no Teatro do Absurdo, depende da utilização satírica e destrutiva da frase feita, do refrão, enfim, dos restos fossilizados de uma língua morta.

O principal pioneiro desse tipo de nonsense é Gustave Flaubert, que se preocupou grandemente com o problema da estupidez humana e compôs um dicionário de frases feitas e respostas automáticas, o *Dictionnaire des idées reçues*, que apareceu como apêndice de seu romance póstumo *Bouvard e Pécuchet*. Novos exemplos foram acrescentados desde então, e o dicionário possui agora nada menos que 961 verbetes, relacionando em ordem alfabética as mais difundidas frases feitas, interpretações errôneas consagradas e associações de ideias mais aceitas pela burguesia do século XIX: “Dinheiro: a causa de todos os males”, ou “Diderot: sempre deve ser seguido por referência a d’Alembert”, ou ainda “Jansenismo: ninguém sabe o que é, mas é muito chique mencioná-lo”.

James Joyce seguiu o exemplo de Flaubert ao elaborar toda uma enciclopédia de frases feitas inglesas no episódio Gertie McDowell-Nausikaa de *Ulysses*. E o Teatro do Absurdo, de Ionesco a Pinter, continua a explorar as inesgotáveis fontes de comédia descobertas por Flaubert e Joyce no repositório das frases feitas e dos adágios.

Igualmente básico entre as mais antigas tradições que aparecem no Teatro do Absurdo é o uso de modos míticos, alegóricos e sonhadores de pensamento, ou seja, projeções concretas de realidades psicológicas. Pois existe uma relação íntima entre o mito e o sonho; os mitos já foram chamados as imagens de sonho coletivas da humanidade. O mundo do mito já perdeu quase toda a sua eficácia no plano coletivo na maior parte das sociedades ocidentais racionalmente organizadas (mas foi muito eficaz na Alemanha nazista e ainda o é nos países dominados pelo comunismo totalitário); porém, como notou Mircea Eliade, “no nível da *experiência individual* ele nunca desapareceu, e manifesta-se nos sonhos, nas fantasias e nas aspirações do homem moderno”.²³

São justamente tais aspirações que o Teatro do Absurdo procura expressar. Como diz Ionesco num de seus apaixonados apelos em favor desse tipo de teatro:

O valor de uma peça como *Fim de partida*, de Beckett... reside no estar ela mais próxima do Livro de Jó do que do teatro de boulevard ou dos *chansonniers*. Essa obra encontrou, galgando o abismo do tempo, e atravessando os fenômenos efêmeros da história, uma situação arquetípica, um tema primordial do qual todos os outros emanam. ... As mais jovens, as mais recentes obras de arte serão reconhecidas por todas as épocas, e a todas elas falarão. Sim, é o rei Salomão o chefe do movimento que sigo; e Jó, esse contemporâneo de Beckett.²⁴

A literatura dos sonhos também tem tido fortes ligações com os elementos alegóricos; afinal, o pensamento simbólico é uma das características do sonho. *Piers Plowman*, a *Divina comédia*, de Dante, *O peregrino*, de Bunyan, bem como as visões proféticas de William Blake, são essencialmente sonhos alegóricos. A alegoria em si pode muitas vezes tornar-se mecanicamente intelectualizada e pedante, como em alguns *autos sacramentales* do teatro barroco espanhol, mas também pode preservar sua qualidade poética ao mesmo tempo que mantém suas correspondências meticulosamente elaboradas, como em *A rainha das fadas*, de Edmund Spenser.

No teatro nem sempre é fácil definir a fronteira entre a representação poética da realidade e o desbravar de um mundo de sonhos. *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, trata de sonhos e ilusões, da metamorfose de Bottom e do encantamento dos namorados, mas ao mesmo tempo toda a peça em si é um sonho. O enredo de *Conto de inverno* parece insuportavelmente elaborado e amaneirado se o consideramos real, mas tudo toma seu devido lugar e se torna comovente poesia se vemos a peça como

um sonho de culpa redimido por resplendente fantasia de realização de desejos. Em verdade, o teatro elisabetano em alguns aspectos compartilha a concepção da sala de espelhos de Genet, pois vê o mundo como um palco e a vida como um sonho. Se Próspero diz “Somos da matéria de que são feitos os sonhos, e nossa pequena vida é encerrada com um sono”, ele próprio é parte de uma peça de conto de fadas dominada por um clima de sonho. Se o mundo é um palco e o palco nos mostra um sonho, será um sonho dentro de outro sonho.

A mesma ideia aparece na obra de Calderón de la Barca, não só numa peça como *A vida é sonho*, na qual a vida é efetivamente equacionada como um sonho, como também numa grande visão alegórica como *O grande teatro do mundo*, que apresenta o mundo como um palco no qual cada personagem interpreta o papel que lhe foi atribuído pelo Criador, o autor do mundo. Os personagens representam sua vida no palco do mundo como se vivessem um sonho do qual a morte é o despertar para a realidade da salvação ou perdição eternas. A peça de Calderón, segundo se diz, é baseada num texto de Sêneca (*Epistolae LXXVI e LXXVII*), no qual ocorre a imagem dos grandes deste mundo como não mais que atores que devolvem suas insígnias de poder ao deixarem o palco.

Em outro grande drama alegórico do período barroco, *Cenodoxus*, do jesuíta alemão Jakob Bidermann (1635), que apresenta demônios e anjos em luta pela posse da alma do herói, canta o coro na hora da morte:

Vita enim hominum

Nihil est, nisi somnium.⁴

As peças barrocas de extravagante crueldade, das quais as tragédias de John Webster e *The Revenger's Tragedy* (*A tragédia*

do vingador), de Cyril Tourneur, são os mais conhecidos exemplos, são sonhos de outro tipo, pesadelos selvagens de sofrimento e vingança.

Com o declínio da popularidade da alegoria são os elementos fantásticos que começam a dominar, em fantasias satíricas como *As viagens de Gulliver*, de Swift, ou no romance gótico de Walpole, *O castelo de Otranto*, no qual um elmo misterioso penetra no castelo com a fantasmagórica inevitabilidade do cadáver que aumenta e invade o apartamento de Amédée na peça de Ionesco. Se o mundo de sonhos da alegoria barroca era simbólico, porém estritamente racional, a literatura de sonhos do século XVIII e início do XIX usa cada vez mais identidades fluidas, nuances repentinas e personalidade e transposições de tempo e espaço típicas dos pesadelos. E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval e Barbey d'Aurevilly são mestres do gênero. Seus contos fantásticos podem ter parecido, a seus contemporâneos, uma espécie de ficção científica, mas hoje nós os vemos essencialmente como sonhos e fantasias, projeções de agressões, culpas e desejos. As fantasias extravagantes e orgiásticas do marquês de Sade são, ainda mais claramente, projeções de uma realidade psicológica na forma de fantasia literária.

Na literatura dramática, o motivo do sonho também aparece, na forma de acontecimentos reais que parecem sonho ao simplório que os testemunha ou deles participa – seja na linha do enredo expositório de Christopher Sly em *A megera domada*, seja em comédias monumentais e selvagemente cruéis como *Jeppe paa Bjerget*, de Ludvig Holberg (1722). Jeppe, o campônio bêbado, é levado a acreditar, primeiro, quando acorda no castelo do barão, que está no paraíso; mais tarde, porém, ele acorda de forma bem diversa... na forca. Goethe também aventurou-se num verdadeiro

mundo de sonhos nas duas cenas de Noite de Walpurgis em *Fausto I e II*, e há cenas de fantasia de sonho no *Peer Gynt*, de Ibsen. *A tragédia do homem*, de Imre Madach, uma das obras-primas da dramaturgia húngara, prende-se ao sonho de Adão sobre a futura história e extinção da humanidade; mas o primeiro a colocar no palco um mundo de sonhos no espírito do pensamento psicológico contemporâneo foi August Strindberg. As três etapas de *A caminho de Damasco* (1898-1904), *O sonho* (1902) e *Sonata dos espectros* (1907) são magistrais transcrições de sonhos e obsessões e fontes diretas do Teatro do Absurdo.

Nessas peças é afinal e triunfalmente realizada a mudança da realidade objetiva do mundo exterior, das aparências superficiais para a realidade subjetiva dos estados interiores da consciência – mudança que serve de divisor de águas entre o tradicional e o moderno, entre a projeção descritiva e a expressionista das realidades mentais. O personagem central de *A caminho de Damasco* é cercado de arquétipos (a mulher, que representa o princípio feminino em sua vida, e o outro homem, que é seu eterno e primordial inimigo), bem como por emanações de sua própria personalidade (o tentador, que representa suas tendências más, e o confessor e o mendigo, que representam o lado melhor de sua natureza). Do mesmo modo, o espaço do palco que enquadra essas figuras não passa de emanação dos estados mentais do herói, ou do autor: o suntuoso banquete no qual está sendo homenageado pelo governador como grande inventor transforma-se repentinamente numa reunião de marginais desclassificados que caçoam dele por não poder pagar a conta. Como diz Strindberg na nota introdutória de *O sonho*:

Nesta peça de sonho, como em sua peça de sonho anterior, *A caminho de Damasco*, o autor tentou reproduzir a forma desconexa, mas aparentemente

lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e provável. O tempo e o espaço não existem. Sobre uma tênue base de realidade, a imaginação fia e tece novos desenhos compostos por antigas lembranças, experiências, fantasias incontroladas, absurdos e improvisações. Os personagens dividem-se, fundem-se, multiplicam-se; evaporam-se, cristalizam-se, espalham-se e convergem. Mas um só consciente reina sobre tudo isso... o do sonhador. Para ele não há segredos, não há incongruências, nem escrúpulos, nem leis.²⁵

Enquanto *A caminho de Damasco* conduz a uma solução de fé religiosa e consumo, *O sonho* e *Sonata dos espectros* mostram um mundo de dura desesperança e desespero. A filha de Indra, em *O sonho*, fica sabendo que viver é fazer o mal, enquanto o mundo de *Sonata dos espectros* é uma carnificina de culpas, obsessões, loucura e absurdo.

É a um tempo significativo e paradoxal que o desenvolvimento do subjetivismo psicológico que se manifestou nas peças de sonho de Strindberg seja a consequência lógica e direta do movimento que conduziu ao naturalismo. É o desejo de representar a realidade, toda a realidade, que de início leva à descrição impiedosamente verdadeira das superfícies e, depois, à compreensão de que a realidade objetiva, a superfície, não passa de uma parte, e parte relativamente sem importância, do mundo real. É nesse instante que o romance dá o salto da meticulosa descrição de Zola para a descrição ainda mais meticulosa e microscópica do mundo – tal como ela se reflete na mente de um observador – na obra de Proust. Do mesmo modo, o desenvolvimento de Strindberg levou-o das peças históricas do início de sua carreira ao implacável naturalismo dos retratos obsessivos da realidade como *O pai*, e daí às peças de sonho expressionistas escritas na primeira década do século XX.

O desenvolvimento de James Joyce é análogo, se bem que em plano diverso. Na juventude, ele estudou norueguês para ler Ibsen no original, e em sua peça do primeiro período, *Exilados*, bem como em suas histórias meticulosamente observadas de Dublin, tentou captar a superfície do mundo real, para mais tarde descobrir que queria transcrever uma realidade ainda muito mais total em *Ulysses*. O episódio de Nighttown, escrito na forma de uma peça de sonho, é um dos maiores exemplos dos primórdios do Teatro do Absurdo. O sonho de Bloom de grandeza e decadência e o sonho de culpa de Stephen são mesclados em cenas rápidas de humor grotesco e angústia lancinante.

Não será por mera coincidência que quase quarenta anos depois de Joyce completar seu *Ulysses* tenham aparecido várias tentativas – e não sem sucesso – de se apresentar *Ulysses* no palco, e muito particularmente o episódio de Nighttown.²⁶ Pois a essa altura Beckett e Ionesco já haviam tornado possível a montagem das cenas de Joyce, que não só antecipavam o Teatro do Absurdo, como também, de vários modos, superavam-no em ousadia de concepção e originalidade de invenção.

O *Finnegans Wake*, de Joyce, também prenuncia a preocupação do Teatro do Absurdo com a linguagem, sua tentativa de penetrar níveis mais profundos da mente, de chegar mais perto da matriz subconsciente do pensamento. Mas também aqui Joyce conseguiu, sob vários aspectos, ir mais longe que a geração que o sucedeu.

Se as alegorias de sonho da Idade Média e do período barroco expressavam um corpo de crenças geralmente aceitas e mais ou menos estáveis, concretizando assim a mitologia consagrada de sua época, escritores como Dostoiévski, Strindberg e Joyce, ao mergulharem em seu próprio subconsciente, descobriram a significação universal, coletiva, de suas obsessões particulares. E o

mesmo vale para Franz Kafka, cujo impacto no Teatro do Absurdo foi tão forte e tão direto quanto o de Strindberg e Joyce.

Os contos de Kafka e seus romances inacabados são essencialmente descrições meticulosamente exatas de pesadelos e obsessões, as angústias e sentimentos de culpa de um ser humano sensível perdido num mundo de convenção e rotina. As imagens do sentido de perda de contato com a realidade do próprio Kafka, seu sentimento de culpa por não ter capacidade para restabelecê-lo, o pesadelo de K, acusado de cometer um crime contra uma lei que jamais conheceu, e a situação do outro K, o inspetor que é chamado a um castelo no qual não consegue penetrar, tornaram-se a expressão suprema da situação do homem moderno. Como observa Ionesco em ensaio curto, mas de grande acuidade, sobre Kafka:

O tema do homem perdido num labirinto, sem um fio que o guie, é básico ... em toda a obra de Kafka. No entanto, se o homem não tem mais um fio que o guie é porque também não o deseja mais. Daí seu sentimento de culpa, de angústia, do absurdo da história.²⁷

Muito embora Kafka reconhecidamente se sentisse muito atraído pelo teatro, só existe um pequeno fragmento dramático seu, *Der Gruftwächter* (*O guarda da cripta*), que constitui a primeira cena de uma peça inacabada. Nela, um jovem príncipe convoca o velho guardião do mausoléu em que estão enterrados seus ancestrais e ouve deste a narração da terrível luta que sustenta a cada noite com os espíritos dos mortos, que desejam deixar a prisão de seus túmulos para invadir o mundo dos vivos.

Mesmo que não tenha tido sucesso, a modesta tentativa de Kafka de escrever teatro, a forma direta de sua prosa, a clareza concreta de suas imagens, bem como seu mistério e sua tensão, têm constituído constante tentação para uma série de adaptadores que

consideram que há ali excelente material dramático. Talvez a mais importante de todas essas adaptações seja *O processo*, por André Gide e Jean-Louis Barrault, que estreou no Théâtre de Marigny a 10 de outubro de 1947.

A produção perturbou profundamente o público, em parte talvez por ser apresentada em momento particularmente favorável, isto é, logo após o desaparecimento do pesadelo do mundo sob ocupação alemã. O sonho de culpa de Kafka e a arbitrariedade dos poderes que governam o mundo eram, para a plateia francesa de 1947, mais que mera fantasia. Os medos particulares do autor tornaram-se de carne e osso, transformaram-se no medo coletivo das nações; a visão do mundo como absurdo, arbitrário e irracional estava sobejamente comprovada como uma avaliação perfeitamente realista.

O processo foi a primeira peça a representar plenamente o Teatro do Absurdo na forma em que se encontrava em meados do século XX. Antecedeu de muito a apresentação da obra de Ionesco, Adamov e Beckett, mas a direção de Jean-Louis Barrault já antecipava muitas das invenções cênicas que seriam depois usadas, e ligava condições de circo, da poesia do nonsense e da literatura de sonho e de alegoria. Como disse um atônito crítico na época: “Não se trata de uma peça, mas apenas de uma sequência de imagens, fantasmas, alucinações.” Ou, como disse outro: “É cinema, balé, pantomima, tudo ao mesmo tempo. Lembra uma montagem cinematográfica, ou as figuras de um livro ilustrado.”²⁸

Usando um estilo de produção livre, fluido, e grotescamente fantástico, Jean-Louis Barrault fundiu a obra de Kafka com um estilo que o havia nutrido e que é origem direta, seja literária, seja cênica, do Teatro do Absurdo, isto é, a estirpe dos iconoclastas: Alfred Jarry, Apollinaire, os dadaístas, alguns expressionistas alemães, os

surrealistas e os profetas de um teatro selvagem e cruel, como Antonin Artaud e Roger Vitrac.

TODO ESSE MOVIMENTO começou na memorável noite de 10 de dezembro de 1896, quando o *Ubu Rei*, de Jarry, estreou no Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë, provocando escândalo tão violento quanto o da famosa batalha da noite de estreia do *Hernani*, de Victor Hugo, que abriu a grande polêmica sobre o romantismo no teatro francês.

Alfred Jarry (1873-1907) é uma das figuras mais extraordinárias e excêntricas entre os *poètes maudits* da literatura francesa. Quando de sua morte, era considerado pouco mais que um desses espécimes bizarros da boêmia parisiense que mesclam a vida com a poesia e tornam suas próprias personalidades personagens grotescos imaginados por eles mesmos, os quais desaparecem quando morrem os autores – como no caso de Jarry – em virtude dos excessos de absinto e dissipação. No entanto, Jarry deixou uma obra cuja influência vem crescendo desde sua morte.

Indisciplinado, extravagante e desinibido em seu uso da linguagem, Jarry pertence à escola de Rabelais, muito embora sua imagística deva muito ao mundo escuro, ressentido e visionário daquele outro poeta maldito, perverso e infeliz, Isidore Ducasse, que se intitulava conde de Lautréamont (1846-1870), e que foi autor dessa obra-prima da agonia romântica, *Os cantos de Maldoror*, mais tarde a inspiração dos surrealistas.

Jarry deve muito também a Verlaine, Rimbaud e sobretudo a Mallarmé, em cujos escritos sobre o teatro há, espalhadas, inúmeras conclamações à revolta contra a peça racional, bem-feita, do fim do século. Desde 1885 Mallarmé reclamava um teatro de

mito que fosse inteiramente antifrancês em sua irracionalidade, com uma história “liberta de local, tempo e personagens conhecidos”, pois “o século, ou nosso país que o exalta, destruiu os mitos pelo pensamento. Vamos reconstruí-los!”.²⁹

Ubu Rei sem dúvida criou uma figura mitológica e um mundo de grotescas imagens arquetípicas. A princípio, a peça foi criada como uma brincadeira de colegial contra um dos professores do liceu de Rennes, onde Jarry estudou. O professor, Hébert, era alvo de muita crítica e ridicularização, e havia recebido o apelido de Père Hébé, ou Père Hébé, mais tarde Ubu. Em 1888, quando Jarry tinha quinze anos, escreveu uma peça para marionetes sobre as aventuras do Père Ubu, apresentando-a a um grupo de amigos.

Ubu é a violenta caricatura de um burguês estúpido e egoísta visto pelos olhos cruéis de um colegial, porém sua figura rabelaisiana, com sua rapacidade e covardia falstaffianas, é mais que uma sátira social. Ele é uma aterradora imagem da natureza animal do homem, sua crueldade e sua impiedade. Ubu faz-se rei da Polônia, tortura e mata todos à sua volta e é finalmente expulso do país. É mesquinho, vulgar e incrivelmente brutal, um monstro que, em 1896, parecia ridiculamente exagerado, mas que havia sido superado de longe pela realidade quando chegamos a 1945. Ainda uma vez a imagem intuitiva, que um poeta projetou no palco, sobre o lado sombrio da natureza humana provou-se profeticamente verdadeira.

Era desejo consciente de Jarry, por meio de sua obra para marionetes – apresentada por um elenco vestido em roupas altamente estilizadas, que pareciam de madeira, e num cenário de ingenuidade infantil –, confrontar sua plateia burguesa com sua própria complacência e feiura:

Eu queria que o palco tomasse, tão logo subisse o pano, o aspecto de um desses espelhos que aparecem nos contos de fadas de madame Leprince de Beaumont, nos quais o vilão se vê com chifres de touro e corpo de dragão, projeções exageradas de sua natureza malévola. Não é de espantar que o público tenha ficado estupefato em presença de seu ignóbil sócia, que nunca antes lhe havia sido apresentado assim, como um todo composto, como muito bem o expressou o sr. Catulle Mendès, “da eterna imbecilidade do homem, sua eterna lubricidade, sua eterna gluttonia, com a baixeza de seus instintos elevada ao status de uma tirania, e composto da pudicícia, da virtude, do patriotismo e dos ideais de quem jantou bem”.³⁰

O público ficou realmente estupefato. Tão logo Gémier, que interpretava Ubu, pronunciou a fala inicial, “Merdre!”, desencadeou-se a tempestade. Passaram-se quinze minutos antes que se conseguisse fazer silêncio novamente, e as demonstrações pró e contra continuaram durante todo o espetáculo. Entre os presentes estavam Arthur Symons, Jules Renard, W.B. Yeats e Mallarmé. Arthur Symons deixou uma descrição do cenário e da produção:

O cenário era pintado de modo a representar, segundo as convenções infantis, o dentro e o fora de casa, bem como as zonas tórrida, temperada e ártica, a um só tempo. Bem em frente ao público, no fundo do palco, viam-se macieiras em flor sob um céu azul, e contra esse céu azul havia uma janela fechada, pequena, e uma lareira... através da qual ... entravam e saíam os escandalosos e sanguinários personagens do drama. À esquerda, estava pintada uma cama, e aos pés da cama havia uma árvore nua sob uma nevasca. À direita, havia palmeiras... uma porta aberta de encontro ao céu, e um esqueleto balançava junto à porta. Um senhor venerável, trajado a rigor, trotava através do palco nas pontas dos pés antes de cada nova cena e pendurava um cartaz (com a descrição do local em que se desenrolava a ação da nova cena) num prego.³¹

Yeats intuiu corretamente que o escandaloso espetáculo a que havia assistido marcava o fim de uma época na arte. Em sua autobiografia, *The Trembling Veil*, ele deixou uma descrição exata

do que sentiu diante do drama grotesco de Jarry, com suas cores nitidamente delineadas, sua deliberada rejeição de qualquer nuança delicada:

Os atores devem parecer bonecos, brinquedos, marionetes, e quando estão todos pulando como sapos de madeira percebo que o personagem principal, que é uma espécie de rei, carrega à guisa de cetro uma escova do tipo com que se limpam os sanitários. Sentindo-nos compelidos a apoiar o partido mais vital, gritamos em favor da peça, porém, naquela noite no Hôtel Corneille, eu estava muito triste, pois mais uma vez a comédia, a objetividade, haviam demonstrado seu crescente poderio. Digo a mim mesmo: “Depois de Stéphane Mallarmé, depois de Paul Verlaine, depois de Gustave Moreau, depois de Puvis de Chavannes, depois de nosso próprio verso, depois de toda a nossa cor sutil e ritmo nervoso, depois das pálidas tonalidades elaboradas de Conder, o que será possível? Depois de nós, o Deus Selvagem.”³²

No entanto, Mallarmé, a quem Yeats invocara como um dos mestres da nuança delicada, congratulava-se com Jarry:

Você colocou diante de nós, com um raro e resistente acabamento criado pelas pontas de seus dedos, um personagem prodigioso e seus comparsas, à maneira de um escultor sóbrio e dramático. Ele entrou no repertório do mais alto gosto e me perturba.³³

Entre os presentes àquela memorável estreia estava o dramaturgo francês Henri Ghéon. Quase meio século mais tarde sintetizou o significado daquele acontecimento:

... a meu ver, o melhor título do Théâtre de l'Oeuvre como credor da gratidão dos amigos da arte teatral (reside) na apresentação de *Ubu Rei* em meio a uma cacofonia de gritos, assovios, protestos e riso... Para caçoar de um professor, o colegial Jarry havia, sem saber, criado uma obra-prima ao pintar sua caricatura sombria e supersimplificada com pinceladas à maneira de Shakespeare e do teatro de marionetes. Foi interpretada como uma sátira épica do burguês voraz e cruel que se torna um líder de homens. Mas seja qual for o sentido atribuído à peça, *Ubu Rei* ... é “cem por cento teatro”, o que hoje

em dia chamaríamos de “teatro puro”, sintético e criador, à margem da realidade, de uma realidade em símbolos.³⁴

E assim a peça, que só teve dois espetáculos em sua primeira temporada e que provocou verdadeira torrente de insultos, revelou-se, à luz de acontecimentos subsequentes, um marco e uma obra pioneira.

Pessoalmente Jarry adotou cada vez mais a maneira de falar de Ubu, que aparece em várias obras subsequentes – como já aparecera em outras, anteriores, como *Les minutes de sable mémorial* (*Os minutos de arena memorial*) e *César-Antechrist*, uma estranha fantasia cósmica que mistura elementos mitológicos e heráldicos com o reinado de Ubu na Polônia em seu último ato, que é terrestre. Em 1899, 1901 e 1902, Jarry publicou *Almanques do Père Ubu*, enquanto uma segunda peça completa em sequência a *Ubu Rei* aparecia em 1900, com o título de *Ubu enchaîné* (*Ubu acorrentado*). Nessa peça, Ubu chega à França, exilado, e para ser diferente dos outros homens, que são livres, torna-se escravo.

Algumas das obras mais importantes de Jarry só apareceram depois de sua morte, notadamente *Gestes et opinions du docteur Faustroll* (*Gestos e opiniões do doutor Faustroll*), em 1911, um romance episódico no estilo de Rabelais cujo herói, como seu próprio nome indica, é meio Fausto, meio troll (Jarry conhecia bem esse espírito da natureza escandinavo por intermédio do *Peer Gynt*, de Ibsen), e é o principal porta-voz da ciência patafísica. Originalmente era Ubu que se proclamava doutor em patafísica (em sua primeira aparição em *Les minutes de sable mémorial*) simplesmente porque Hébert era professor de física. Mas o que nasceu apenas como uma paródia da ciência mais tarde transformou-se na base da estética do próprio Jarry. Segundo a definição que aparece em *Faustroll*, a patafísica é

a ciência das soluções imaginárias que atribui simbolicamente as propriedades dos objetos, descritas por sua virtualidade, à sua configuração.³⁵

Em verdade, trata-se da definição de uma posição subjetivista e expressionista que antecipa muito precisamente a tendência do Teatro do Absurdo para expressar estados psicológicos por meio de sua objetivação no palco. E assim, Jarry, cuja memória é vivamente preservada pelo Collège de Pataphysique, do qual Ionesco, René Clair, Raymond Queneau e Jacques Prévert são membros destacados, e no qual o falecido Boris Vian teve papel preponderante, deve ser considerado um dos criadores dos conceitos sobre os quais se baseia boa parte da arte contemporânea, e não apenas a literatura e o teatro.

Alguma coisa da verve e da extravagância de *Ubu* é encontrada em outra peça que, vinte anos mais tarde, criou escândalo quase comparável: *Les mamelles de Tirésias* (*Os seios de Tirésias*), de Guillaume Apollinaire, apresentada no Théâtre Maubel em Montmartre a 24 de junho de 1917.

Em seu prefácio, diz Apollinaire que a maior parte da obra havia sido escrita muito antes, em 1903. O autor, que conheceu Jarry muito bem, foi amigo dos jovens pintores de gênio que fundaram a escola cubista e tornou-se um de seus principais críticos e teóricos. Sua peça foi classificada por ele próprio como *drame surréaliste*, podendo por isso dizer que foi o primeiro a inventar um termo que mais tarde se tornou a marca registrada de um dos movimentos estéticos de importância no século XX.

Entretanto, a interpretação de Apollinaire desse termo é inteiramente diversa do sentido que adquiriu nos escritos de André Breton, o definidor do surrealismo em seu sentido subsequente. Eis aqui a explicação que Apollinaire dá a ele:

Para caracterizar meu teatro usei um neologismo, pelo que espero ser perdoado, pois não faço esse tipo de coisa muito frequentemente, criando o adjetivo “surrealista”, que não significa simbólico... mas, antes, procura definir uma tendência da arte que, muito embora não seja mais nova do que qualquer outra coisa que existe neste mundo, ao menos não foi nunca utilizada para formular um credo artístico ou literário. O idealismo dos dramaturgos que se sucederam a Victor Hugo buscava uma aparência com a natureza por intermédio de uma cor local de convenção que corresponde ao naturalismo de *trompe-l'oeil* das comédias de costume. ... Para tentar, se não uma renovação do teatro, ao menos um esforço pessoal, julguei que se deveria volver à própria natureza, porém sem imitá-la à maneira dos fotógrafos. Quando o homem quis imitar a ação de andar, criou a roda, que não se assemelha a uma perna. Desse modo, sem o saber, ele criou o surrealismo.³⁶

O surrealismo para Apollinaire era uma arte mais real que a realidade, que expressava antes essências do que aparências. Queria um teatro que fosse “moderno, simples, rápido, com os atalhos e ampliações necessários a fim de chocar o espectador”.³⁷

Les mamelles de Tirésias é uma farsa grotesca que pretende conter uma mensagem política séria, pois advoga uma radical repopulação da França, dizimada pela guerra, e a emancipação das mulheres. O Tirésias do título começa como uma mulher chamada Thérèse, que deseja entrar no mundo da política, das artes e de um certo número de outras ocupações masculinas, e decide por isso transformar-se em homem. A transformação é atingida por intermédio de uma operação que a liberta dos seios, que passam a flutuar no ar na forma de balões coloridos. Seu marido, a essa altura, resolve preencher as funções de Thérèse, agora transformada em Tirésias. No segundo ato, ele já conseguiu produzir 40.049 filhos, pelo simples processo de desejá-los ardentemente. Tudo isso acontece em Zanzibar, em frente do povo local, representado por um único ator que não diz nada, mas que fica sentado a uma mesa equipada com toda espécie de

instrumentos adequados à emissão de barulhos, sejam armas, tambores, castanholas, panelas, caçarolas e coisas que podem ser quebradas ruidosamente. A peça é precedida de um prólogo no qual o diretor da companhia que apresenta o espetáculo recita o credo dramático de Apollinaire:

Pois o teatro não deve ser uma cópia da realidade
É direito que o dramaturgo use
Todas as miragens à sua disposição...
É direito que ele deixe que multidões expressem objetos inanimados
Se assim o desejar
E que ele não mais tenha de levar em conta o tempo
Ou o espaço
Seu universo é a peça
Dentro da qual ele é Deus o Criador
Que dispõe à vontade
De sons gestos movimentos massas cores
Não só para
Fotografar o que se chama uma fatia de vida
Mas para fazer aparecer a própria vida em toda a sua verdade...³⁸

A peça de Apollinaire *Couleur du temps* (*A cor do tempo*), que estava em ensaios quando ele morreu de gripe espanhola a 9 de novembro de 1918 (o dia do colapso da Alemanha), muito embora difira muito de *Les mamelles de Tirésias*, também cria seu próprio universo. É uma curiosa peça em verso na qual um grupo de aviadores escapa da guerra. Chegando ao polo Sul, eles desejam encontrar a paz eterna, mas descobrem uma mulher linda congelada e matam-se todos lutando por ela. É um novo sonho alegórico que, vindo do autor de *Tirésias*, testemunha as íntimas

ligações entre o grotesco nonsense da primeira peça e a atmosfera mitológica da segunda.

A *Bohème* parisiense de Jarry e Apollinaire era um mundo no qual a pintura, a poesia e o teatro misturavam-se, justapondo-se todos os esforços para o encontro de uma arte moderna. O cenário de *Ubu Rei* foi pintado pelo próprio Jarry com a ajuda de Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Toulouse-Lautrec e Paul Sérusier,³⁹ enquanto Apollinaire era o grande advogado e divulgador do cubismo, amigo e companheiro de Henri Matisse, Georges Braque e Pablo Picasso. A luta para transcender a concepção da arte como mera mimese, como imitação de aparências, era conduzida numa frente ampla, e o Teatro do Absurdo deve tanto às colagens de Picasso ou Juan Gris e à pintura de Paul Klee (cujos títulos são muitas vezes pequenos poemas de nonsense) quanto à obra de seus ancestrais literários.

O movimento dadaísta, que começou em Zurique durante a guerra, entre refugiados franceses, alemães e de outros países europeus, além de pacifistas que se recusaram a combater, e que assim mesclou uma tradição parisiense com outra da Europa central, também contava com pintores, escritores e escultores. A 2 de fevereiro de 1916, os jornais de Zurique anunciavam a fundação do Cabaret Voltaire. A 5 de fevereiro, o primeiro entretenimento noturno foi realizado por Tristan Tzara (1896-1963), jovem poeta romeno, que lia trechos de sua própria obra. Hugo Ball (1886-1927) e sua mulher, Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974), Hans Arp, escultor e poeta (1887-1966), e outro romeno, o pintor Marcel Janco, nascido em 1895, eram os outros cofundadores do movimento que deveu seu nome a um feliz acaso na abertura de um dicionário francês. Huelsenbeck e Ball, procurando o nome para um cantor do cabaré, encontraram a

palavra *dada*, um cavalo de brinquedo. O objetivo dos dadaístas era a destruição da arte, ou pelo menos da arte convencional da era burguesa que produzira os horrores da guerra.

O programa do Cabaret Voltaire, na Spiegelgasse, nº 1, na parte velha de Zurique (bem em frente ao nº 6, onde morava Lênin, que deve ter ficado bastante amolado toda noite com os acontecimentos), era modesto: canções, recitais de poesia, pequenos esquetes e, ocasionalmente, uma peça. Ali a tradição dos cabarés literários de Munique, onde Frank Wedekind e seu grupo haviam cultivado uma forma espirituosa e impertinente de canção, uniu-se à tradição francesa da canção popular que produziria Yvette Guilbert e Aristide Bruant. O diário de Ball menciona leituras de poemas por Kandinsky, canções por Wedekind e Bruant, música por Johan Reger e Claude Debussy. Arp leu trechos de *Ubu Rei*; Huelsenbeck, Tzara e Janco interpretaram um “Poème simultan”, a declamação simultânea de três poemas diferentes, que resultava num murmúrio indistinto e inarticulado “que mostra a luta da *vox humana* com um universo ameaçador, emaranhado e destruidor, cujo ritmo e sequência de ruído são inelutáveis”.⁴⁰ Em junho de 1916, os dadaístas publicaram o que acabou sendo o único número de um periódico, o *Cabaret Voltaire*, com colaborações de Apollinaire, Picasso, Kandinsky, Filippo Marinetti, Blaise Cendrars e Modigliani.

A primeira peça a ser apresentada numa noite dadaísta, agora já numa sede nova e mais ampla, foi *Sphinx und Strohmann* (*A esfinge e o espantalho*), do pintor austríaco Oskar Kokoschka (nascido em 1886). Marcel Janco foi responsável pela direção e também criou as máscaras. Hugo Ball, que fez um dos papéis principais, descreveu o estranho espetáculo em seu diário, na data de 14 de abril de 1917:

A peça foi representada... em máscaras trágicas de corpo inteiro; a minha era tão grande que eu podia, confortavelmente, ler meu papel dentro dela. A cabeça da máscara era iluminada, e deve ter produzido estranho efeito no auditório em penumbra, com a luz saindo dos olhos. ... Tzara, nos bastidores, era o responsável pelos raios e trovões, bem como por dizer “Anima, doce Anima”, imitando a voz de um papagaio. Mas como estava também encarregado das entradas e saídas de cena, relampejou e trovejou em horas erradas, dando a impressão de que se tratava de um efeito especial desejado pelo diretor, o de uma intencional confusão no ambiente.⁴¹

A peça de Kokoschka, rotulada pelo autor como “uma curiosidade”, é notável exemplo do início do expressionismo (ela já havia sido apresentada na Escola Vienense de Artes e Artesanato em 1907). Seu enredo gira em torno do sr. Firdusi, que está apaixonado por Anima, a alma feminina. Kautschukmann (o Homem de Borracha), um “homem-cobra” que obviamente encarna o mal, finge ser um médico capaz de curar Firdusi de seu amor. Firdusi está de cabeça virada pelo amor, o que significa que ela está literalmente virada no alto de seu corpo de palha, de forma que mesmo quando está frente a frente com Anima, não a pode ver. A cura para o amor é a morte. Kautschukmann provoca o ciúme de Firdusi fazendo um papagaio ficar chamando pela doce Anima, e como o apaixonado não pode virar a cabeça para ver o que está realmente acontecendo morre de tristeza. Um coro de senhores encartolados com buracos em lugar de rostos declama rapidamente uma série de aforismos de nonsense, e a Morte, única entre os personagens a ter aspecto e vestimenta inteiramente humanos e normais, parte com Anima, a quem “procura consolar, com bons resultados”.⁴²

Tzara anotou em seu diário: “Esse espetáculo decidiu a feição de nosso teatro, que deixará a direção à sutil invenção do vento explosivo (da espontaneidade), com o cenário no auditório, a

direção visível e meios grotescos, enfim, o teatro dadaísta.”⁴³ Mas apesar dessas grandes esperanças para o dadaísmo no teatro, o movimento nunca chegou a causar maior impacto no palco, o que não é realmente de surpreender, pois sua essência era destrutiva. Qualquer coisa tão radical em seu niilismo dificilmente poderá ser criadora numa forma de arte que depende necessariamente de uma cooperação construtiva. Como reconhece um dos expoentes franceses do dadaísmo, Georges Ribemont-Dessaigues, em sua autobiografia: “O dadaísmo era formado de tendências opostas, incompatíveis e explosivas. A palavra de ordem do dadaísmo era a destruição do mundo a fim de substituí-lo por outro *no qual nada mais existe*.”⁴⁴

As peças escritas pelos dadaístas e em sua maioria apresentadas por eles mesmos são essencialmente poemas de nonsense em forma de diálogo, acompanhados por marcações também sem sentido e visualmente amparadas por máscaras e figurinos bizarros. As manifestações dadaístas no Théâtre de l’Oeuvre em Paris (que se tornara o centro do movimento após o final da guerra) a 27 de março de 1920 apresentaram uma seleção de peças que incluíam *La première aventure céleste de M. Antipyrine (A primeira aventura celeste do sr. Antipirina)*, de Tzara, na qual uma “parábola” recita versos como os seguintes:

Este pássaro tornou-se branco e febril como
de que regimento vem o galo? daquela música úmida como
M. Crici recebe a visita de sua noiva no hospital
no cemitério judeu os túmulos crescem como cobras
O sr. Poeta era um arcanjo – realmente
ele disse que o farmacêutico parecia a borboleta
e Nosso Senhor e que a vida é simples como um bumbum

como o bumbum de seu coração.⁴⁵

Em *Le serin muet (O canário mudo)*, de Ribemont-Dessaigues, apresentada na mesma ocasião por André Breton, Philippe Soupault e A. Valère, um dos personagens ficava pousado no alto de uma escada enquanto outro, um negro, pensando ser Gounod, o compositor, ensinou todas as suas composições a seu canário mudo, que as canta maviosamente sem emitir o menor som. Peças igualmente bizarras e em grande parte improvisadas apresentadas na mesma ocasião foram *S'il vous plaît (Por favor)*, de Breton e Soupault, e *Le ventriloque désaccordé (O ventríloquo desafinado)*, de Paul Dermée. Lugné-Poë, que havia apresentado o *Ubu* 25 anos antes no Théâtre de l'Oeuvre, ficou tão encantado com o *succès de scandale* do acontecimento que pediu mais peças dadaístas. Ribemont-Dessaigues foi o único a atender ao apelo, escrevendo uma peça chamada *Zizi de Dada*, “da qual se perdeu o manuscrito. Entrava nela o papa, prisioneiro de um círculo de giz do qual não podia sair... mas o que acontecia?... até mesmo qualquer lembrança foi perdida!”⁴⁶ Lugné-Poë considerou seriamente a obra, mas terminou por rejeitá-la, julgando-a um tanto imprópria.

Outro acontecimento dadaísta teve lugar a 26 de maio de 1920, na Salle Gaveau, e incluiu outra peça de Tzara, *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine (A segunda aventura celeste do sr. Antipirina)*, outro esquete de Breton e Soupault, *Vous m'oubliez (Você me esquecerá)*, uma peça de Louis Aragon, *Système DD*, bem como *Vaseline symphonique (Vaselina sinfônica)*, de Tzara, uma cacofonia de sons inarticulados, executada, segundo os anúncios, por um conjunto de vinte instrumentos, o que provocou os protestos de Breton, que não gostou de ser reduzido ao papel de instrumento musical. Entre outros participantes do entretenimento da noite estavam Francis Picabia e Paul Éluard.

A mais realizada de todas as peças dadaístas foi *Le coeur à gaz* (*O coração a gás*), em três atos, de Tzara, estreada a 10 de junho de 1921 no Studio des Champs-Élysées, e que é constituída por uma estranha série de declamações por personagens que representam diferentes partes do corpo: orelha, pescoço, boca, nariz e sobrancelha. Ribemont-Dessaignes confessa que não se lembra do espetáculo porque, nitidamente, não o viu. Entretanto, ele tomou parte na peça no papel da boca, juntamente com Soupault, Aragon, Benjamin Péret e o próprio Tzara, que fazia a sobrancelha. *Le coeur à gaz* é “teatro puro”, que deriva seu impacto quase unicamente dos ritmos sutis de seu diálogo sem nexos, o qual, na utilização das frases feitas na conversa polida, é precursor de Ionesco.

O próprio Tzara chamava sua peça “a maior vigarice em três atos do século”, que “só satisfaz os imbecis industrializados que acreditam na existência dos homens de gênio. Os atores devem dar à obra a atenção devida a obras-primas do gabarito de *Macbeth* ou *Chantecler*, mas por outro lado devem ter pouco respeito ao autor, que não é gênio, bem como notar a falta de seriedade do texto, que não dá uma só contribuição nova à técnica teatral”.⁴⁷ Uma remontagem de *Le coeur à gaz* com atores profissionais, apresentada a 6 de julho de 1923 no Théâtre Michel, levou a uma das mais memoráveis batalhas dos anos do declínio do dadaísmo, com Breton e Éluard pulando para o palco e sendo atirados para fora depois de uma luta corporal.

Mais substanciais que todas essas obras curtas, cujo objetivo principal era chocar uma plateia burguesa, são duas peças de Ribemont-Dessaignes que realmente procuram criar um universo poético válido no palco. Trata-se de *L'Empereur de Chine* (O

imperador da China), escrita em 1916, e *Le bourreau du Pérou* (*O carrasco do Peru*), publicada em 1928.

A primeira delas trata de temas de sexualidade, violência e guerra. A heroína é Onane, princesa da China, figura sensual, voluntariosa e cruel, enquanto seu pai, Espher, que se torna imperador da China, é um tirano sádico. Onane é acompanhada por dois escravos, Ironique e Equinoxe, que entram na primeira cena em duas jaulas, como presentes do imperador das Filipinas. Os dois estão excentricamente trajados com cartolas, saiotas escocesas e paletós de smoking. Ironique tem o olho esquerdo coberto com ataduras, como Equinoxe tem o direito, de forma a serem obrigados a olhar o mundo juntos. A guerra e a tortura têm papel importante na ação. O ministro da Paz resolve estudar estratégia e transforma-se em ministro da Guerra, seguindo-se cenas de violação e violências. Só as mulheres que bebem o sangue dos que já estão mortos é que são poupadas pelos soldados. No final, o burocrata Verdict mata Onane, que está apaixonada por ele. A cena final é um duelo de palavras desconexas entre os dois escravos. As falas finais são:

IRONIQUE: Quando o amor morre...

EQUINOXE: Urina.

VOZ DE VERDICT (*das sombras*): Deus.

IRONIQUE: Constantinopla.

EQUINOXE: Uma velha morreu de inanição ontem em Saint-Denis.⁴⁸

L'Empereur de Chine é uma peça poderosa que combina elementos de nonsense e violência à maneira característica do Teatro do Absurdo. Sua fraqueza reside no fato de essa mistura não

chegar a formar um todo orgânico, bem como na extensão de seu planejamento um tanto ou quanto divagante.

Le bourreau du Pérou expressa preocupações semelhantes às da peça anterior. O governo abdica e entrega os selos sagrados do Estado ao carrasco, ao que se segue um período de assassinatos e execuções gratuitos. Nesse caso, novamente, e de maneira curiosa, o livre fluxo da imaginação e a liberação das fantasias subconscientes de um poeta adquirem foros de profecia. A explosão de violência na era da Segunda Guerra Mundial é prevista com grande precisão em *L'Empereur de Chine*, e ainda mais drasticamente em *Le bourreau du Pérou*. É como se a destrutividade dos dadaístas fosse uma liberação sublimada dos mesmos impulsos seculares de agressão e violência que se expressaram nos assassinatos em massa dos Estados totalitários.

Enquanto, depois da cessação das hostilidades, o dadaísmo mudara seu centro de gravidade para Paris, outros membros do círculo de Zurique voltaram à Alemanha, transplantando o movimento para Berlim e Munique, onde ele passou a coexistir com as poderosas efervescências do expressionismo alemão. Os produtos dramáticos do movimento expressionista foram, grosso modo, por demais idealistas e estavam politicamente preocupados em serem aceitos como pioneiros do Teatro do Absurdo, o que não impede que, com este, eles compartilhem a tendência para projetar exteriormente realidades interiores e objetivar pensamento e sentimento. O único autor importante dos expressionistas, que se enquadra definitivamente entre os pioneiros do Teatro do Absurdo, é Yvan Goll (1891-1950), o qual, tendo nascido no território contestado da Alsácia-Lorena, foi para a Suíça no início da guerra. Lá conheceu Hans Arp e outros membros do círculo dadaísta, e mais tarde foi para Paris. Goll, que se intitulava apátrida, “judeu por

destino, nascido na França por acaso e descrito como alemão num pedaço de papel timbrado”,⁴⁹ tornou-se poeta bilíngue, que escrevia ora em francês, ora em alemão.

A obra dramática de Goll de seu período expressionista-dadaísta foi escrita em alemão. Sob clara influência de Jarry e Apollinaire, Goll ficou também profundamente impressionado com as possibilidades do cinema. *Die Chaplinade* (1920), que ele descreve como um “poema em filme”, é uma combinação extraordinariamente imaginativa de poesia com imagens de cinema. O pequeno vagabundo de Chaplin é seu herói. A imagem de Chaplin, num cartaz, toma vida, foge do pregador de cartazes, que tenta colá-la de volta, e flutua através de uma série de aventuras meio sonho, meio filme, acompanhada por uma corça (que depois vira uma moça linda e é morta por um caçador), sendo envolvida em revoluções e distúrbios, e finalmente voltando a seu cartaz. É uma obra linda, provavelmente a primeira a reconhecer a poesia e a potencialidade poética do cinema.

No mesmo ano, 1920, Goll publicou duas peças sob o título comum *Die Unsterblichen* (*Os imortais*), e com o subtítulo *Uberdramen* (Superdramas), com o mesmo espírito do subtítulo *drame surréaliste* que Apollinaire deu a *Tirésias*. No prefácio, Goll explica sua concepção de um novo tipo de teatro. No drama grego, os deuses mediam-se em comparação com os homens; o teatro era uma vasta ampliação da realidade em termos sobre-humanos. Mas no século XIX as peças teatrais não buscavam mais do que ser “interessantes e desafiadoras à maneira de um advogado a defender uma causa, ou então simplesmente descritivas, imitadoras da vida, sem criatividade”.⁵⁰ O dramaturgo da nova era deveria encontrar novamente os caminhos que o levassem a penetrar abaixo da superfície da realidade:

O poeta terá de saber novamente que há mundos muito diversos dos cinco sentidos: um supermundo (*Überwelt*). E há que enfrentá-lo. Isso não significa de forma alguma uma recaída no misticismo, ou no romantismo, ou na palhaçada do music-hall, muito embora tenha alguma coisa em comum com todos esses, ou seja, a exploração de um mundo para além dos sentidos. ... Esqueceram que o teatro não é mais que uma lente de aumento, mas o grande drama sempre soube disso: os gregos andavam de coturnos, Shakespeare falava com os gigantescos espíritos dos mortos. Esqueceram que o primeiro símbolo do teatro é a máscara. ... Na máscara há uma lei que é a lei do teatro: o irreal se torna fato. Por um momento fica provado que a coisa mais banal pode ser irreal e “divina”, e que justamente aí reside a maior verdade. A verdade não é contida na razão; é encontrada pelo poeta, não pelo filósofo. ... O palco não deve trabalhar só com a vida “real”; ele se torna “surreal” quando toma consciência das coisas por trás das coisas. O realismo puro foi o maior lapso de toda a literatura.⁵¹

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 novo drama seja uma monstruosidade.”⁵² 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.

Trata-se de um manifesto impressionante, que descreve com precisão vários dos aspectos e objetivos do Teatro do Absurdo. No entanto, as duas peças em que Goll procurou traduzir essas ideias em ação são desapontadoras. *Der Unsterbliche*, em dois atos, mostra-nos um músico genial que perde a amante para um magnata e vende a ele sua alma por uma quantia considerável em dinheiro. Sua alma é subtraída por um processo de filmagem, o que o torna imortal. No segundo ato, a amante do músico busca-o

desesperadamente, mas flerta com o marido de um casal de recém-casados que vem a ser fotografado por seu marido magnata. No final, Sebastian, o músico, volta à vida – em filme, chorando por ela –, mas ela, afinal, parte com um oficial. Muito embora a peça use as técnicas do cinema e dos diapositivos, e embora alguns dos personagens apareçam com máscaras grotescas, o conteúdo, afinal, é o velho e surrado tema romântico do artista que perde a alma para valores comerciais e da mulher amada que não consegue resistir ao dinheiro e ao poder.

O segundo *Überdrama*, *Der Ungestorbene* (*O que ainda não morreu*), trata de tema semelhante, o do filósofo que quer melhorar o mundo e fala sobre a paz eterna. Dessa vez sua mulher, que controla a bilheteria de suas conferências, é seduzida por um jornalista que espanca o pensador e o persuade, pelo sensacionalismo, a morrer em público para provar a seriedade de seus propósitos. Mas, depois de ser anunciada a sua morte pela humanidade, o filósofo não chega a morrer, embora o jornal continue a proclamar que ele morreu pela humanidade. No final, sua mulher volta e ele atira-se a uma nova série de conferências, dessa vez sobre “As condições de higiene dos perchevejos de hotel”. Novamente, Goll utiliza toda uma série de recursos técnicos para transpor suas ideias para a realidade do palco, como por exemplo a apresentação da dança louca da publicidade moderna por meio de uma dança de colunas de anúncios; a representação do público nas conferências do herói por meio de uma só e gigantesca figura; ou a cena em que um estudante joga no chão seu próprio cérebro para pouco depois apanhá-lo e recolocá-lo no lugar – mas ainda uma vez os truques surrealistas não conseguem ocultar a falta de originalidade da ideia básica, que é a comercialização do idealismo pela imprensa.

A mesma discrepância entre a modernidade dos meios de expressão utilizados e a timidez do conteúdo caracteriza a tentativa mais ambiciosa no gênero, o “drama satírico” *Methusalem, oder Der Ewige Bürger* (*Matusalém, ou O eterno burguês*), quando novamente o prefácio teórico é muito mais original que a própria peça:

O satirista moderno tem de buscar novos meios de provocação. Ele os encontrou no “surrealismo” (*Überrealismus*) e na “alógica”. O surrealismo é a mais forte negação do realismo. A realidade da aparência é desmascarada em favor da verdade da existência. “Máscaras” – rudes, grotescas, como as emoções das quais são a expressão. ... A alógica é a forma mais espiritual de humor, e assim a melhor arma contra as frases feitas que dominam nossa vida. ... Para não ser um choraminguento pacifista ou salvacionista, o poeta tem de dar algumas cambalhotas para fazer de vocês crianças novamente. Pois tal é seu objetivo: dar-lhes algumas bonecas, ensinar-lhes a brincar com elas; e depois jogar ao vento a palha da boneca quebrada.⁵³

No entanto, *Methusalem*, por espirituosa e encantadora que seja, é bem pouco mais que uma sátira convencional contra o *Spiessbürger*, com sua fábrica de calçados e seu filho avaro e negociista, que em lugar de boca tem um bocal de telefone, cujos olhos são moedas de cinco marcos e cuja testa consiste numa máquina de escrever encimada por antenas de rádio. Novamente aparece o estudante-idealista que é poeta e revolucionário, e é ele quem seduz a filha de Methusalem e quem em determinada cena aparece dividido em três partes, seu “Eu”, seu “Tu” e seu “Ele”. O estudante é morto num duelo com o filho de Methusalem, mas na última cena está vivo novamente, e casou-se com a filha, que lhe deu um filho, e está a ponto de tornar-se burguês também. Pois as revoluções acabam “quando os outros não têm mais palacetes”, e novas revoluções começam “quando nós também os temos”. E o

destino de todo amor romântico é o grito da jovem mãe: “Se ao menos nosso filho não fizesse tanto pipi!”

Também aqui Goll utilizou filmes nas sequências dos sonhos de Methusalem. Em outra sequência de sonho, os animais que adornam sua casa, vivos ou mortos, pregam uma revolução contra a tirania do homem. Personagens mortos ressuscitam para mostrar que a vida sempre continua, de uma maneira ou de outra, e que o teatro nunca poderá apresentar soluções válidas e finais. Porém os trechos mais bem realizados dessa peça ambiciosa (que foi publicada com ilustrações de Georg Grosz, o principal pintor dadaísta alemão, e montada em 1924 com máscaras desenhadas por ele) são os diálogos entre o burguês e seus convidados, constituídos exclusivamente de frases feitas, antecipando portanto Ionesco. Esse detalhe, em verdade, revela o erro de Goll: ele, que era um poeta lírico grande e sensível, e um mestre da língua, cedeu à sedução das novas técnicas e, ao subordinar sua imaginação às exigências das máscaras e ao cinema, fracassou na transmutação de seu material numa nova poesia do Absurdo, que ele previra com tanta clareza e formulara tão validamente em teoria. Talvez Goll fosse uma alma por demais delicada e terna para encarnar a rudeza de seus objetivos satíricos.

Dentre os contemporâneos de Goll na Alemanha, quem chegou mais próximo da realização de um teatro tão cruel e grotesco quanto ele o concebera foi Bertolt Brecht, que aclamou a publicação das primeiras peças de Goll numa crítica de dezembro de 1920, na qual o chamava de Courteline do expressionismo. Durante o curso de sua transição desde um drama poético e anárquico, no estilo de Büchner e Wedekind, até a austeridade do didatismo marxista de sua fase posterior, Brecht escreveu uma série de peças que chegam muito perto do Teatro do Absurdo, seja por sua utilização de

métodos de clown e do humor um tanto grosseiro do music-hall, seja por sua preocupação com o problema da identidade e da mutabilidade do eu.

Brecht foi profundamente influenciado pelo grande cômico Karl Valentin, que se apresentava em cervejarias em Munique e era um autêntico herdeiro das tradições dos arlequins da *commedia dell'arte*. Na farsa em um ato de Brecht, *Die Hochzeit* (O casamento), escrita por volta de 1923, o desabamento de várias peças de mobiliário exterioriza a podridão da família na qual se realiza o casamento, da mesma forma que nas peças de Adamov e Ionesco expressam realidades interiores, ao mesmo tempo que dá lugar a um jogo cômico óbvio, no estilo do teatro de revista.

Em tom muito mais sério, a obra mais enigmática de Brecht (e também uma das maiores que escreveu), *Na selva das cidades*, escrita por volta de 1921-23, dá-nos uma perfeita antevisão do Teatro do Absurdo em sua deliberada recusa da motivação. A peça mostra uma luta até a morte entre dois homens, Garga e Shlink, que são ligados por uma estranha relação de amor e ódio. Tudo começa quando Shlink tenta comprar a opinião de Garga sobre um livro. Ele oferece a Garga, que trabalha numa biblioteca circulante, uma grande soma para que declare que gosta de um livro sobre o qual expressou opinião desfavorável. A partir desse momento a luta cresce, tomando sempre a forma da tentativa de fazer um homem reconhecer a superioridade do outro por meio de uma coerção, seja de gratidão, seja de agressão. Tudo isso se passa numa Chicago grotesca, cheia de gângsteres e multidões envolvidas em linchamentos.

Na selva das cidades trata não só da impossibilidade de se ter conhecimento das motivações dos homens em seus atos (o que antecipa as técnicas de Pinter), mas também do problema da

comunicação entre os seres humanos, que tanto preocupa Beckett, Adamov e Ionesco. A luta entre Shlink e Garga é, essencialmente, uma tentativa de estabelecer um contato. No final, eles reconhecem a impossibilidade de tal contato, mesmo por intermédio de um conflito. “Se se entupisse um navio com corpos humanos até estourar, a solidão lá dentro seria tão grande que todos virariam gelo... tão grande é nosso isolamento que mesmo o conflito é impossível.”⁵⁴

A “comédia” *Um homem é um homem*, escrita em 1924-25, descreve a transformação de um homenzinho tímido num soldado feroz. Também aqui Brecht utiliza as técnicas do music-hall. A cena da transformação, na qual a vítima é levada a cometer o que considera um crime, depois julgada, condenada e levada a crer que foi executada (depois do que virá a ressurreição com nova personalidade), é apresentada como um ato de variedades, como uma série de mistificações de magia. Em produções desse texto, Brecht lançou mão de pernas de pau e outros recursos semelhantes para transformar os soldados coloniais ingleses que executam a transformação em monstros enormes. *Um homem é um homem* antecipa o Teatro do Absurdo em sua tese de que a natureza humana não é constante, que é possível transformar um personagem em outro durante o decurso de uma peça.

A recente publicação de um poema de Brecht até aqui inédito iluminou de maneira interessantíssima a conexão entre *Um homem é um homem* e *Na selva das cidades*. O poema pertence ao rascunho de uma peça abandonada, *Der Grüne Garraga* (*Verde Garraga*), que conta a história de um cidadão, Galgei, que foi transformado em outra pessoa. E assim Galy Gay, a vítima de *Um homem é um homem*, foi originalmente identificado com Garga, a vítima da agressão em *Na selva das cidades*. E na verdade a

tentativa de Shlink de comprar a opinião de Garga é uma tentativa de roubar-lhe sua personalidade, da mesma forma que Galy Gay tem roubada a sua na peça escrita posteriormente. Ambas tratam da apropriação de uma personalidade humana por uma personalidade mais forte: o roubo da personalidade como forma de violação. E outro não é um dos principais temas do Teatro do Absurdo, com *Jacques, ou A submissão* como um exemplo claro.

O breve interlúdio de Brecht chamado *Das Elephantenkalb* (*O elefante Calf*) foi escrito para ser apresentado no intervalo de *Um homem é um homem*, em 1924-25. Nele a escrita automática do surrealismo é tão antecipada quanto já o fora o problema da mudança de identidade. Um filhote de elefante, acusado de ter matado a mãe, prova não só que a mãe está viva, como também que ela nem sequer é sua mãe. Mesmo assim a acusação é considerada comprovada, e o filhote de elefante é culpado. Isso é puro antiteatro, uma dramatização do subconsciente do autor tão implacável quanto as projeções das neuroses de Adamov em suas primeiras obras.

Como Adamov, Brecht mais tarde repudiou essa fase de seu desenvolvimento artístico. Como Adamov, ele voltou-se para um teatro engajado do ponto de vista social e – ao menos de forma ostensiva – inteiramente racional. No entanto, o caso de Brecht mostra que o Teatro do Absurdo, em sua irracionalidade, e o teatro politicamente engajado, em sua natureza altamente dirigida, não são contradições tão irreconciliáveis quanto o verso e reverso da mesma medalha. No caso de Brecht, a neurose e o desespero que tiveram rédea solta no período anárquico e grotesco continuam a atuar ativa e poderosamente por trás da fachada racional do teatro político, criando, em verdade, a maior parte de seu impacto poético.

Na realidade, tanto Kenneth Tynan, ao apontar Brecht a Ionesco como exemplo de seu ideal de engajamento social, quanto Ionesco, ao atacar Brecht como corporificação de um teatro ideológico árido, estão bem longe da verdade. Brecht foi um dos primeiros mestres do Teatro do Absurdo, e seu caso pessoal demonstra que uma *pièce à thèse* não se sustenta ou fracassa por sua posição política, mas por sua verdade poética, que está acima da política, já que nasce de níveis muito mais profundos da personalidade do autor. A personalidade de Brecht continha um forte componente de anarquia e desespero, e, portanto, mesmo em seu período de engajamento político, o retrato que apresenta do mundo capitalista é essencialmente negativo e absurdo: o universo de *A alma boa de Setsuan* é dominado por deuses imbecis, o de *O senhor Puntilla e seu criado Matti* é modelado segundo uma forma chaplinesca de comédia-pastelão e em *O círculo de giz caucasiano* a justiça só é realmente feita pelo mais inesperado dos acasos.

ENQUANTO NA ALEMANHA o impulso por trás do dadaísmo e do expressionismo tinha sido, na década de 1920, reduzido às dimensões da *Neue Sachlichkeit*, e todo o movimento moderno foi engolido nas areias movediças do período nazista da década de 1930, na França a linha de desenvolvimento continuou ininterrupta. O estrago causado pelo dadaísmo tinha limpado o ar. O dadaísmo renasceu com nova forma no movimento surrealista. Enquanto o dadaísmo era puramente negativo, o surrealismo acreditava na força enorme, positiva e curativa do subconsciente. Como disse André Breton em sua famosa definição do termo no primeiro manifesto surrealista de 1924, o surrealismo era “um puro automatismo psíquico por intermédio do qual se procura expressar

verbalmente, por escrito, ou por qualquer outra forma, o verdadeiro funcionamento do pensamento”.

Não nos cabe aqui descrever em detalhe a fascinante história das lutas e dos conflitos internos do movimento surrealista ou suas realizações na poesia e na pintura. No teatro, a colheita do surrealismo foi, afinal, bem pobre. O palco é arte por demais deliberada para permitir a completa automatização na composição de uma peça. E é muito pouco provável que as peças que hoje em dia classificamos como surrealistas tenham sido escritas como o desejava Breton.

O volume de Aragon *Le libertinage* (1924) contém duas dessas peças. *L'Armoire à glace un beau soir* (*O armário de espelho uma bela noite*) é um esquete encantador. No prólogo, conhecemos uma série de personagens fantásticos: um soldado encontra uma mulher nua, o presidente da República aparece com um general negro, duas gêmeas siamesas fazem um apelo ao presidente para obter permissão para se casarem separadamente. Passa um homem num triciclo, e seu nariz é tão longo que ele tem de levantá-lo quando quer falar; Théodore Fraenkel (integrante do círculo surrealista) apresenta uma fada. A peça propriamente dita começa com a batidíssima cena na qual o marido entra em casa, enquanto sua mulher olha preocupadamente para o armário e implora que ele não chegue perto, dando todas as indicações de que seu amante está ali escondido. Depois que o suspense e o ciúme construíram um clima de excitação sexual, o casal desaparece na direção de um quarto ao lado. E finalmente, após uma longa e significativa pausa, o marido volta com as roupas em desordem e abre o armário, de onde saem, em solene procissão, todos os personagens fantásticos que conhecemos no prólogo. O presidente da República canta então uma pequena canção de nonsense.

Au pied du mur (Ao pé do muro), a segunda das duas peças de Aragon incluídas no livro, usa o mesmo método de apresentação de uma ação bastante convencional, interrompida por interlúdios surrealistas. O enredo principal é romântico a ponto do ridículo. Um rapaz que foi abandonado por sua amante força a empregada da hospedaria campestre onde se foi refugiar a matar-se para provar seu amor por ele. No segundo ato, o jovem herói, Frédéric, e sua amante passeiam nos píncaros dos Alpes, e afinal Frédéric enfrenta o narrador das cenas estruturais como seu próprio sócia. O aparecimento de fadas e trabalhadores parisienses de macacão não consegue ocultar o fato de a obra ser essencialmente uma peça romântica na linha de Victor Hugo e Musset, o que revela, através dos elementos exteriores modernísticos, o tradicionalismo essencial de Aragon, que mais tarde se revelou também em sua bela poesia de tempo de guerra e em seus monumentais romances sociais.

Aragon e Breton escreveram juntos uma peça, *Le trésor des jésuites (O tesouro dos jesuítas)*, renegada por ambos após a ruptura de Aragon com o movimento surrealista, e conseqüentemente nunca mais publicada. Uma das características principais dessa obra é sua previsão, com mais de dez anos de antecedência, da Segunda Guerra Mundial, em 1939, o que fortalece o argumento de Breton de que o método surrealista de escrita automática desperta poderes de profecia e clarividência.

Mais importante que a maior parte da produção dramática dentro do movimento surrealista foi a obra de alguns de seus membros, escrita depois de o deixarem ou dele serem expulsos. Antonin Artaud (1896-1948), um dos melhores poetas surrealistas, além de ator e diretor profissional, que se tornou uma das mais poderosas influências germinais do moderno teatro francês, e Roger Vitrac (1899-1952), o mais competente dramaturgo produzido pelo

surrealismo, foram ambos banidos do círculo por Breton, por haverem cedido a instintos comerciais indignos, a ponto de desejarem produzir peças surrealistas dentro da estrutura do teatro profissional. Artaud e Vitrac foram proscritos por Breton, no fim de 1926, e associaram-se para iniciar um projeto muito apropriadamente intitulado Théâtre Alfred Jarry, que estreou em 1º de junho de 1927 com um programa composto pela peça em um ato de Artaud, *Ventre brûlé ou La mère folle* (*Estômago embrulhado, ou A mãe louca*), e por *Les mystères de l'amour* (*Os mistérios do amor*), de Vitrac.

Les mystères de l'amour (em três atos e cinco cenas) é provavelmente a tentativa mais coerente de se escrever uma peça verdadeiramente surrealista. Ela bem poderia ser o resultado da escrita automática, consistindo, como consiste, em grande parte, nas fantasias ternas e sádicas de dois amantes. O próprio autor aparece no final da primeira cena. Ele tentou suicidar-se com um tiro e entra banhado em sangue, mas em convulsões de riso incontrolável. No final, ele reaparece, sem indicações de haver sofrido qualquer consequência pelo seu ato. Lloyd George e Mussolini também estão incluídos no elenco, sendo que o primeiro é apresentado através de um prisma particularmente cruento: corta cabeças com um serrote e tenta livrar-se de pedaços de corpos. Os cenários eram inspirados na pintura surrealista; assim, na quarta cena, por exemplo, são apresentados ao mesmo tempo uma estação ferroviária, um vagão-restaurant, uma praia, um saguão de hotel, uma loja de tecidos e a praça principal de uma cidadezinha provinciana. O passado, o presente e o futuro misturam-se como nos sonhos, e o real e o possível ficam indissolivelmente entremeados. No entanto, nesse caos, há passagens de notável poder poético. A certo ponto, num diálogo entre o herói, Patrice, e o

autor, é abertamente encarado o tema básico do Teatro do Absurdo, que é o da linguagem:

O AUTOR: Suas palavras tornam tudo impossível, meu amigo.

PATRICE: Então crie um teatro sem palavras.

O AUTOR: Mas, meu prezado, algum dia quis eu fazer outra coisa?

PATRICE: Quis: o senhor colocou palavras em minha boca.

O AUTOR: O senhor deveria tê-las cuspidado fora.

PATRICE: Tentei, mas elas transformaram-se em tiros ou vertigens.

O AUTOR: A culpa não é minha. A vida é assim.⁵⁵

A segunda peça surrealista de Vitrac, *Victor, ou As crianças no poder*, estreada com direção de Artaud a 24 de dezembro de 1924, já deixa para trás o caos do puro automatismo e adota as convenções da comédia de costumes burlesca e fantástica que iremos reencontrar na obra de Ionesco. Victor é um menino de nove anos, com dois metros e dez de altura e a inteligência de um adulto. Ele e sua amiga Esther, de seis anos, são os únicos seres racionais numa família de adultos condicionados como marionetes. O pai de Victor tem uma ligação com a mãe de Esther, mas as crianças denunciam os amantes, e o pai de Esther se enforca. Um dos personagens é uma mulher de beleza deslumbrante, mas que sofre de constrangedora flatulência. No final, Victor morre de um derrame, em seu nono aniversário, e seus pais se suicidam. Como diz, com razão, a empregada, na última fala da peça: “Mas isso é um drama!”⁵⁶

Victor prenuncia Ionesco sob vários aspectos: a banalidade da linguagem soterrada em frases feitas é parodiada quando um dos personagens lê passagens autênticas do *Le Matin* de 12 de setembro de 1909, e há a mesma paródia nascida da mistura do teatro convencional com o puro absurdo. Entretanto falta à peça de

Vitrac o sentido de forma e poesia que dá método, bem como encanto, à loucura de Ionesco. A integração dos elementos não é completamente realizada, e o pesadelo alterna-se com o escândalo estudantil.

As peças subsequentes de Vitrac voltam a uma forma mais tradicional, mas algumas ainda exibem traços de sua experiência surrealista. Mesmo uma obra sociológica e política como *Le coup de Trafalgar* (*O golpe de Trafalgar*), que retrata um segmento da sociedade parisiense antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial, e que estreou em 1934, ainda tem traços de agradável humor insensato, enquanto em *Le loup-garou* (*O lobisomem*), comédia que se desenrola numa clínica mental em moda, a experiência surrealista do autor é claramente identificável em sua mestria na técnica do diálogo lunático.

Antonin Artaud dirigiu as peças de Vitrac e é autor de um ou dois esquetes dramáticos notáveis, mas sua verdadeira importância para o Teatro do Absurdo reside em seus escritos teóricos e em suas experiências na direção. Um dos homens mais extraordinários de sua época, ator, diretor, profeta, blasfemo, santo, louco e grande poeta, a imaginação de Artaud parece ter de longe superado suas realizações práticas no teatro. Mas sua visão de um palco de beleza mágica e de poder mítico continua, até hoje, um dos fermentos mais ativos do teatro. Muito embora ele tivesse trabalhado com Charles Dullin e tivesse dirigido os espetáculos da breve vida do Théâtre Alfred Jarry, as concepções revolucionárias do teatro de Artaud só se cristalizaram depois que ele viu os dançarinos de Bali, na Exposição Colonial de 1931. Suas ideias foram formuladas numa série de manifestos apaixonados, mais tarde reunidos num volume intitulado *O teatro e seu duplo* (1938).

Diagnosticando a confusão de sua época como nascida da “ruptura entre as coisas e as palavras, entre as coisas e as ideias que elas representam”,⁵⁷ e rejeitando o teatro psicológico e narrativo, com “suas preocupações com problemas pessoais”,⁵⁸ Artaud clamava apaixonadamente pelo retorno do mito e da mágica, pela implacável denúncia dos mais profundos conflitos da mente humana, por um “Teatro de Crueldade”. “Tudo o que age é uma crueldade. É sobre essa ideia de ações extremas, levadas além de todos os limites, que o teatro tem de ser reconstruído.”⁵⁹ Confrontando o público com a verdadeira imagem de seus conflitos interiores, um teatro mágico e poético traria real libertação e purificação. “O teatro nos restaura todos os nossos conflitos adormecidos e todos os seus poderes, dá a esses poderes nomes que saudamos como símbolos, e, repentinamente, temos diante de nossos olhos uma batalha de símbolos... pois só pode existir teatro a partir do momento em que o impossível realmente começa, e quando a poesia que acontece no palco sustenta e incandesce os símbolos realizados.”⁶⁰

Isso significa a total rejeição do realismo e a exigência de um teatro que projete arquétipos coletivos:

O teatro nunca se encontrará novamente... a não ser quando apresentar ao espectador um verdadeiro precipitado de sonhos, no qual seu prazer no crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico de vida e de matéria, e até mesmo seu canibalismo se derramarem sobre um nível que seja interior, e não uma contrafação ilusória. Em outras palavras, o teatro precisa buscar de todos os modos uma reafirmação não só de todos os aspectos do mundo exterior objetivo e descritivo, mas também do mundo interior, isto é, do homem considerado do ponto de vista metafísico.⁶¹

Sob a influência da enorme impressão que lhe causou a poesia mágica e sutil dos dançarinos de Bali, Artaud quis restaurar a

linguagem do gesto e do movimento, e fazer com que os objetos inanimados tomassem parte na ação, relegando o diálogo (que “não pertence especificamente ao teatro, pertence aos livros”)⁶² ao segundo plano. Citando tanto a tradição do music-hall quanto os Irmãos Marx, bem como os dançarinos de Bali, ele pedia uma verdadeira linguagem teatral, que seria uma linguagem – sem palavras – de formas, luz, movimento e gesto:

O domínio do teatro não é o psicológico, mas o plástico e o físico. E não se trata de uma questão de a linguagem física do teatro ser capaz de alcançar as mesmas soluções psicológicas que a linguagem das palavras, ou ser capaz de expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de sabermos se não há atitudes no domínio do pensamento e da inteligência que as palavras sejam incapazes de apreender, mas que o gesto e... uma linguagem espacial possam alcançar com maior precisão.⁶³

O teatro deveria procurar expressar o que a linguagem é incapaz de dizer com palavras. “Não se trata de suprimir a fala no teatro, mas de mudar seu papel e, especialmente, de reduzir a sua posição.”⁶⁴

Por trás da poesia dos textos está a verdadeira poesia, sem forma e sem texto.⁶⁵ ... Pois tomo como princípio que as palavras não significam tudo, e que por sua natureza e caráter definidor, que fixa de uma vez para sempre, elas prendem e paralisam o pensamento em lugar de propiciá-lo e de promover seu desenvolvimento. ... Quero somar uma nova linguagem à linguagem falada, estou tentando restaurar para a linguagem da fala sua antiga mágica, seu poder essencial de encantação.⁶⁶

Na teoria, Artaud já havia formulado algumas das tendências básicas do Teatro do Absurdo no início da década de 1930. Mas faltou-lhe a oportunidade, como dramaturgo ou como diretor, para pôr em prática suas ideias. Sua única oportunidade de atingir seus objetivos veio em 1935, quando encontrou financiadores para

apresentar um espetáculo de seu *théâtre de la cruauté*. Ele resolveu então fazer sua própria adaptação da sanguinolenta história dos Cenci, que Stendhal utilizara em prosa e da qual Shelley compusera uma tragédia. Mas, apesar de alguns detalhes belíssimos, o espetáculo foi um fracasso. Artaud interpretou pessoalmente o papel do conde Cenci. Sua declamação ritual do texto era interessante, mas não convenceu o público. O fracasso financeiro que se seguiu contribuiu para levar Artaud à mais abjeta pobreza, ao desespero e a longos períodos de insanidade. Jean-Louis Barrault, que tinha então 25 anos, secretariou a produção, e Roger Blin, um dos mais importantes diretores do Teatro do Absurdo, foi assistente de direção de Artaud e interpretou o papel de um dos assassinos assalariados.

Artaud, que estreou como ator sob a direção de Lugné-Poë no Théâtre de l'Oeuvre; que conheceu e trabalhou com Firmin Gémier, o primeiro Ubu; que trabalhou em 1924 no *Methusalem*, de Yvan Goll, quando de sua apresentação em Paris; Artaud, protegido por Adamov no período de sua doença mental, forma uma espécie de ponte entre os pioneiros e o Teatro do Absurdo de hoje. Aparentemente suas tentativas terminaram em fracasso e colapso mental. Mas, em certo sentido, ele triunfou.

Outro poeta importante que nasceu do movimento surrealista foi Robert Desnos (1900-1945), autor de verso elegíaco e de nonsense, transcritor de sonhos delicados e aterrorizantes, autor de inúmeros roteiros cinematográficos surrealistas que nunca foram filmados. Sua única obra dramática é *La place de l'étoile (A praça estrelada)*, escrita desde 1927, revista pouco antes de sua prisão e deportação em 1944 e publicada após sua trágica morte no campo de concentração de Theresienstadt, onde foi encontrado, macilento e moribundo, no final das hostilidades.

La place de l'étoile é um título de trocadilho, pois refere-se não à famosa praça parisiense, mas à estrela-do-mar, que é o símbolo dos sonhos e desejos de seu herói, Maxime. Várias pessoas pedem a Maxime que lhes dê sua estrela-do-mar, mas ele se recusa. E quando finalmente ele a dá à mulher que ama, não só quase que imediatamente um policial vem devolvê-la por tê-la encontrado na rua, debaixo de sua janela, como também vários grupos de pessoas vêm trazer-lhe um número cada vez maior de estrelas-do-mar. Doze garçons entram trazendo doze estrelas-do-mar em bandejas de prata, e as ruas da cidade ficam tão coalhadas delas que se torna difícil andar.

La place de l'étoile é também a romântica história de amor de Maxime e duas mulheres, Fabrice e Athénais, mas em sua atmosfera de sonho, nas conversas dos que bebem em um bar – que formam uma espécie de coro grego –, a peça prenuncia muito do Teatro do Absurdo. Desnos deu à obra o subtítulo *Antipoème*, que prenuncia a *anti-pièce* de Ionesco.

TÃO FORTE ERA a tendência dos tempos e a influência dos pioneiros da arte abstrata na pintura e na escultura que mesmo fora do movimento surrealista foram feitas tentativas para quebrar as convenções do teatro naturalista. Jean Cocteau fez seu experimento com um teatro de puro movimento. *Parade*, concebida por Cocteau, com cenário de Picasso e música de Eric Satie (por sua vez um mestre do humor negro), e realizada pelos Balés Russos de Diaghilev em 1917, é um retorno ao circo e ao music-hall, enquanto *Le boeuf sur le toit* (*O boi no telhado*), do mesmo autor (1920), com cenários de Raul Dufy e música de Darius Milhaud, foi apresentada por intérpretes tão consagrados no music-hall quanto os três Fratellinis. *Les mariés de la Tour Eiffel* (*O casal da Torre Eiffel*), de

1921, é um mimodrama-balé acompanhado de uma narração recitada por atores vestidos com enormes fotografias.

Muito embora o trabalho subsequente de Cocteau oscile entre o desabridamente romântico e o apenas brincalhão, resta a marca de sua preocupação com alguns dos elementos básicos de um teatro abstrato e sonhador, principalmente em seus filmes poéticos e evocativos, desde *O sangue de um poeta* até *A Bela e a Fera*, *Orfeu*, com as imagens da terra dos mortos brilhantemente realizadas, e o *O testamento de Orfeu*. Ionesco rendeu sua homenagem a Cocteau justamente por suas brincadeiras e seu gosto barroco:

Creio que Jean Cocteau tem sido acusado de tocar problemas graves de forma ligeira. Acho que não é verdade, e que ele os enfrentou numa ambientação aluada, encantada. Ele tem também sido acusado de impureza de estilo, por seus cenários de país de fadas de papelão. Pois é precisamente seu confete que amo, suas serpentinas, suas esfinges de parque de diversões. Como tudo não passa de miragem, e a vida não passa de um parque de diversões, não há nada de errado com suas esfinges ou com seu tipo de parque de diversões. Nada expressa tão bem a precariedade da vida, a fragilidade da beleza e a evanescência quanto essas festividades transitórias e itinerantes.⁶⁷

Uma peça que prenuncia claramente o ataque de Ionesco à família burguesa e que nasceu do círculo de Cocteau é *Les Pélican*, de 1921, do precoce gênio Raymond Radiguet (1903-1923). Em dois atos curtos, conhecemos a família Pélican, que anseia por realizar feitos tão significativos que seu nome se tornará suficientemente famoso para deixar de ser ridículo. A dona da casa entra cavalgando seu professor de natação, que não sabe nadar, mas tem um caso com ela. O filho quer ser jôquei e a filha, ao tentar o suicídio, ganha um troféu de patinação sobre o Sena congelado. A peça termina com uma grotesca cena do conjunto familiar.

Mais ou menos por esse tempo, Armand Salacrou, que mais tarde se tornou um dramaturgo importante, de forte linguagem teatral, escreveu algumas pequenas peças quase surrealistas e que mais devem ser lidas que montadas. A maior parte perdeu-se, mas *Les trente tombes de Judas (Os trinta túmulos de Judas)* e *Histoire de cirque (História de circo)* escaparam à destruição e foram reeditadas em 1960.⁶⁸ Passadas respectivamente numa sala de baile e num circo, essas pequenas peças combinam a tradição dos palhaços com a dos sonhos: corre sangue de laranjas, plantas estranhas crescem diante de nossos olhos e a tenda do circo desaparece para deixar o jovem apaixonado morrer numa nevasca.

Em 1924, enquanto ainda estavam no colégio, René Daumal (1908-1944) e Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943) escreveram uma série de peças-miniaturas de verdadeiro espírito jarryesco que foram publicadas sob os auspícios do Collège de Pataphysique com o título *Petit théâtre*. São do mais encantador nonsense e completamente ininterpretáveis. Ambos os autores tornaram-se poetas consideráveis, com Daumal levando suas explorações às mais obscuras regiões da alma a ponto de repetidamente cometer uma espécie de suicídio controlado pela inalação de fumos tóxicos que lhe permitiam atingir as fronteiras da vida. Considerado um dos mais autênticos seguidores de Jarry, sua memória é cultuada pelo Collège de Pataphysique.

Ainda mais importante como dramaturgo do nonsense entre os heróis patafísicos é Julien Torma (1902-1933), outro vagabundo poético e *poète maudit* que vagou pela vida com soberana indiferença até desaparecer nos Alpes austríacos, quando saiu de seu hotel para uma caminhada e nunca mais voltou. Torma, que desprezava os surrealistas por sua ânsia de publicidade e pela promoção de suas personalidades, escreveu algumas

extraordinárias peças de nonsense. *Coupures* (Cortes), “uma tragédia em nove cenas”, e a peça em um ato *Lauma Lamer* só foram publicadas durante sua vida numa edição limitada de duzentos exemplares. Seu trabalho mais ambicioso, a peça *Le Bétrou*, foi postumamente publicada pelo Collège de Pataphysique.

Coupures é notável sobretudo por um personagem que diz todas as rubricas e é apresentado como um deus que domina arbitrariamente todas as ações. Chama-se Osmur, e é evidente que representa o destino em todo o seu absurdo. Quando a peça acaba, Osmur é retirado do palco numa plataforma sobre rodas, ficando bem evidente que ele não passa de um mecanismo. Assim sendo, a própria ação, ditada por um mecanismo insensato, não pode ter nenhum sentido, a não ser por mostrar-nos imagens de erotismo e violência. *Lauma Lamer* é uma peça de nonsense náutica, enquanto o herói de *Le Bétrou* (que é em quatro atos, numerados de trás para a frente, de menos três a zero) é uma criatura estranha que inspira terror a suas inúmeras esposas. O Bétrou fala em gaguejos inarticulados e faz com que seus pronunciamentos sejam interpretados por um astrônomo. No final do segundo ato (isto é, do Ato Menos II), praticamente todos os personagens já foram mortos pelo Bétrou, mas todos ressuscitam no ato seguinte (Ato Menos I), para serem novamente mortos, embora estejam bem vivos no último ato (Zero), no qual a ação atinge o final desejado: a quantidade do nada.

Certo elemento de suspense é utilizado: o Bétrou está aprendendo a falar e chega a um ponto em que já é capaz de imitar certos ruídos animais. Isso, entretanto, parece diminuir seus poderes, e com sua fuga desatinada a peça termina em completo caos. Como esclarecem os eruditos editores patafísicos: “O elemento essencial da peça está na paralisia psicológica que reina

em tudo, e na *phraséolalie*, ou, se preferem, no material verbal que domina tudo e que constitui o próprio destino.”⁶⁹ É patente a analogia com o domínio da linguagem sobre o destino nos poetas do nonsense como Lewis Carroll, Edward Lear e Christian Morgenstern.

Torma explicou suas ideias em linguagem mais clara num pequeno volume de aforismos, *Euphorismes* (1926), obra notável, cujo exemplar existente na Bibliothèque Nationale leva a dedicatória a Max Jacob: “Se Deus existisse, você não poderia inventá-lo!” Alguns dos aforismos investigam a ética do homossexualismo, mas outros contêm uma decidida rejeição da linguagem. “Logo que se começa a falar há um fedor do social”,⁷⁰ ou, em termos ainda mais drásticos: “Para alguém se expressar... a própria palavra toma emprestado o instinto escatossociológico e o consagra como modelo de elocução”,⁷¹ de forma que a linguagem se transforma em “caca-fonia”. Daí o desejo de Torma de “devolver ao pensamento a ambiguidade fundamental e *impensável* que, no entanto, é a realidade... desossificar a linguagem e *deixar* a literatura”.⁷²

Torma, que conhecia e se correspondia com Daumal e Desnos, é um virtuose da técnica literária e provavelmente nunca será lido fora de um pequeno círculo de especialistas em nonsense poético. Ele não tinha qualquer preocupação em causar sensação ou em ser levado a sério: “Não sou homem de letras nem poeta. Nem sequer finjo estar interessado, apenas me divirto. ... Para mim, até admitir silêncios trágicos já é demais. Não tenho qualquer confissão a fazer, não faço nada particularmente – e dessa mesma forma perpetrei estes poemas, sem maior responsabilidade.”⁷³ Ele foi um dos poucos a ter coragem de levar sua admissão do absurdo da condição humana à sua conclusão lógica: recusava-se a levar a sério o que quer que fosse, e muito menos a si mesmo. O aspecto

quase casual de sua morte mostrou bem que sua atitude não tinha nada de pose exterior.

Tão estranho e excêntrico quanto Torma e, na sua maneira muito peculiar, igualmente influente na literatura contemporânea, foi Raymond Roussel (1877-1933). Riquíssimo, viajou pelo mundo inteiro sem se dar ao trabalho de olhar para ele. Chegando a Pequim, passeou uma vez pela cidade e trancou-se em seu quarto de hotel. Quando o navio em que viajava parou no porto do Taiti, ele ficou no camarote sem nem sequer olhar pela vigia. Do mesmo modo, em seus escritos, Roussel procurou ignorar completamente o mundo real. Queria construir um mundo que fosse completamente seu, baseado, como o de Torma ou o dos poetas do nonsense, na lógica da assonância e da associação verbal.

Alguns dos romances de Roussel são construídos sobre um princípio de duas frases angulares, de sons semelhantes, mas diversas em sentido, das quais ele fazia o início e o fim do livro, tentando depois ligá-las por uma cadeia de proposições que constituiriam uma sequência ininterrupta desse tipo de lógica verbal, uma lógica de metáforas, trocadilhos, homônimos, associações de ideias e anagramas. A mesma lógica interna atua em suas peças *L'Étoile au front (A estrela na testa)*, 1924, e *La poussière de soleils (Poeira de sóis)*, 1926.

Essas peças longas e complicadas, que ele montou à própria custa e que foram apresentadas debaixo de tempestades de gargalhadas, devem ser incluídas entre os dramas menos dramáticos jamais escritos. Consistem quase que exclusivamente em cadeias de histórias complicadas e fantásticas que os personagens contam uns aos outros numa linguagem curiosamente estática e pomposa. O teatro de Roussel é mais verdadeiramente “épico” que o de Brecht, e infinitamente mais antiteatral que

qualquer coisa que Ionesco jamais tenha escrito. Ao mesmo tempo, a incrível fantasia da inventiva de Roussel, misturada a um primitivismo involuntário que o torna o Douanier Rousseau do teatro, dá à sua obra um poder quase hipnótico que o fez o ídolo dos surrealistas e dos patafísicos. Roussel suicidou-se – em Florença – em 1933.

De Apollinaire aos surrealistas, e até mais além, sempre tem havido uma ligação muito próxima entre os pioneiros da pintura e da escultura e os poetas e dramaturgos de vanguarda. Beckett escreveu um percuciente estudo sobre o pintor abstrato Bram van Velde,⁷⁴ e Ionesco é amigo de Max Ernst e Dubuffet. A influência de alguns dos principais poetas de nossa época sobre o Teatro do Absurdo é claramente visível na imagística e no aspecto visual das peças (ver a moça com três narizes no *Jacques*, de Ionesco).

Além disso, muitos dos pintores e escultores de nosso tempo aventuraram-se no campo da poesia e do drama de vanguarda. Já mencionamos a peça pioneira de Kokoschka no dadaísmo, à qual se seguiram outras experiências dramáticas. O grande escultor expressionista alemão Ernst Barlach (1870-1938) também escreveu uma série de provocantes peças que prenunciam algumas das características de sonho e mito do Teatro do Absurdo. E Picasso é autor de duas peças de vanguarda, *O desejo pego pelo rabo*, de 1941, e *As quatro meninas*, de 1952.

A primeira das duas, apresentada numa leitura pública a 19 de março de 1944 sob a direção de Albert Camus e com a participação de Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau e outras personalidades destacadas do mundo da literatura e das artes, consiste, como *Le coeur à gaz*, de Tzara, em diálogos entre pés desligados de corpos (alguns dos quais se queixam monotonamente de frieiras) e outros personagens

desumanizados. Há pouco enredo, mas a ação reflete preocupações de tempo de guerra, com suas imagens de frio e falta de comida. Em sua mistura de humor e tristeza, a pequena peça diz o que diria um quadro de Picasso se este tomasse vida por um instante e pudesse falar. Nela há a alegria e a sensualidade do estilo do mestre.

O mesmo parece aplicar-se a *As quatro meninas*, que Roland Penrose cita em sua biografia de Picasso e que contém rubricas como: “*Entra um enorme cavalo branco alado arrastando suas entranhas, cercado de asas e com uma coruja pousada na cabeça; para por um instante em frente da menina e depois desaparece pelo outro lado do palco.*”⁷⁵ O movimento moderno da pintura e o Teatro do Absurdo encontram-se em sua rejeição de elementos discursivos e narrativos e em sua concentração numa linguagem poética como concretização da realidade interior do consciente e do subconsciente, e dos arquétipos pelos quais vive.

A RELAÇÃO ENTRE o movimento moderno na pintura e as novas tendências experimentais no teatro pode ser nitidamente demonstrada, também, por Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), uma das figuras mais notáveis da vanguarda europeia na época, alguém cuja importância apenas começa a ser descoberta fora do país natal do autor, a Polônia. Witkiewicz – que produziu muitos trabalhos sob o pseudônimo Witkacy – iniciou a carreira como pintor e desenvolveu uma estética de “forma pura”, que, em última instância, postulava a total independência do artista em relação à natureza e à realidade externa.

Em seu trabalho de dramaturgo – pouco reconhecido em vida –, Witkiewicz explorou os mundos do sonho, da loucura, da paródia e

da sátira política. Pesadelos grotescos se fundem em visões de homens enlouquecidos; parábolas políticas se transformam em paródias hilariantes de clássicos poloneses. Sem dúvida, muito da eficácia da obra de Witkiewicz depende de pleno conhecimento tanto do contexto político do autor quanto de literatura polonesa. Contudo, muitas de suas peças têm sido traduzidas para o alemão e para o inglês. Esses textos revelam um dramaturgo dotado de excepcional inventividade, decerto uma figura de peso. A edição dos textos teatrais de Witkiewicz, em dois volumes, publicada em Varsóvia, em 1962, compreende vinte peças, uma verdadeira mina para exploração e redescoberta. Indivíduo altivo, solitário e excêntrico, Witkiewicz suicidou-se em 18 de setembro de 1939, no dia seguinte em que a entrada das tropas soviéticas na Polônia selou o fim da independência de seu país.

Witold Gombrowicz (1904-1969), outro autor polonês de importância mundial, bastante ativo como romancista, merece ser considerado precursor e ao mesmo tempo mestre do Teatro do Absurdo. Gombrowicz, que deixou a Polônia em 1939, radicou-se na Argentina e passou o resto da vida no exílio. Sua peça *Iwona, Księżniczka Burgunda* (*Ivone, princesa da Borgonha*, 1935) conduz o espectador a um mundo de conto de fadas, igualmente romântico e grotesco: trata-se da corte de um rei, semelhante à de *Leonce e Lena*, de Büchner, ou àquelas que encontramos em contos de Hans Christian Andersen. O príncipe, entediado e decadente, é apresentado a uma princesa feia e tola, que não diz uma palavra sequer. Essa mudez da princesa permite ao príncipe imaginar, sem qualquer tipo de interferência, a vida interior da jovem, e isso faz com que ele se apaixone por ela. Mas o príncipe se cansa da princesa, que acaba assassinada, quando lhe servem um peixe com tantas espinhas que ela não terá como escapar de um engasgo

fatal. O segundo drama de Gombrowicz, *Slub (O casamento)*, escrito em 1945, publicado em 1950 e cuja primeira montagem ocorreu em Paris, em 1963, é uma peça onírica de grande impacto. O herói, Henryk, vagamente sabedor de que está servindo como soldado numa guerra em algum local no norte da França, vê-se transportado de volta a seu país de origem, na companhia de seu melhor amigo, Wladzio. A casa onde ele residia, porém, foi transformada em taverna, seus pais em taverneiros, sua noiva em prostituta. Novamente, o pai e a mãe surgem como rei e rainha, e o próprio Henryk como um príncipe que está prestes a desposar uma princesa. Entretanto, no fundo, ele está ciente de que sua noiva é prostituta, e os dois mundos se fundem. Com frequência Henryk se expressa em verso. Ele tem consciência do tom artificial e solene de sua fala, mas não consegue evitar esse tipo de discurso. Trata-se de esplêndida transposição de uma situação onírica.

Bem, eu já disse.

Mas o que foi dito

Soou solene e vira *explicação*.

E afunda qual pedra

Neste silêncio. ... Ah, agora sei por que

Não falo, mas explico. Não estás aqui

E estou só, só, só... Falando

Para ninguém, e devo ser artificial,

Pois falando para ninguém, mas falando, devo ser

Artificial...

Esse pesadelo parece refletir o medo que Henryk sente do casamento. Ele está decidido a seguir adiante, mas é incapaz de fazê-lo. Envolvido em conspirações e rebelião, manda o pai para a cadeia e se torna ditador do país. Enciumado por boatos de que

Wladzio o traiu com sua noiva, ele pede ao ex-amigo que cometa suicídio como prova de amizade. Então, enquanto as bodas transcorrem, Wladzio se mata, utilizando a faca que Henryk lhe dera. O casamento dá lugar ao funeral.

Com mestria, Gombrowicz sugere a presença contínua de diversos níveis de consciência na mente do indivíduo que sonha. Para ele, a realidade é problemática e o homem não é autônomo, e sim produto da situação em que se encontra, produto da linguagem decorrente de determinada situação:

... cada um de nós não diz

Aquilo que quer dizer, mas o que é adequado. Palavras

Conspiram traiçoeiramente às nossas costas,

E não somos nós que falamos palavras; palavras nos falam

E traem nossos pensamentos, que também

Traem nossos sentimentos traiçoeiros...

Aqui, portanto, a exemplo do mundo nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear, a linguagem se torna autônoma. Num mundo que perdeu os critérios objetivos da realidade, o pensamento se torna onipotente; mas o pensamento, por sua vez, é escravo da linguagem e suas convenções.

A geração mais jovem de teatrólogos do Teatro do Absurdo na Polônia da década de 1960 claramente deveu muito a Witkiewicz e Gombrowicz, e deu continuidade ao teatro surrealista por eles criado.

NA ESPANHA – terra de Picasso e de Goya, pátria dos *autos sacramentales* alegóricos e da poesia barroca de Quevedo e

Góngora –, algumas das tendências dos surrealistas encontraram paralelos literários na obra de dois dramaturgos importantes.

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), um grande romancista e dramaturgo praticamente desconhecido fora da Espanha,^v desenvolveu, a partir de mais ou menos 1920, um estilo dramático que ele chamava *esperpento* (o grotesco ou ridículo), no qual o mundo é pintado como se fosse povoado por marionetes tragicômicas, movimentadas quase mecanicamente. Como explicava Valle-Inclán, o artista pode ver o mundo de três posições diversas. Pode olhar para cima, como se estivesse de joelhos, e apresentar um retrato idealizado e reverente da realidade; pode encará-lo no mesmo plano, o que leva a uma posição realista; ou pode vê-lo de cima – e dessa posição distante e privilegiada ele parecerá ridículo e absurdo, pois será visto como através dos olhos de um morto que se recorda da vida. Os *esperpentos* de Valle-Inclán, sobretudo *Las galas del difunto* e *Los cuernos de don Friolera*, escritas por volta de 1925, são caricaturas amargas da vida nas quais amantes deformados e feios são perseguidos por maridos estúpidos e ridículos, enquanto as regras e os maneirismos da sociedade parecem tão mecânicos e desumanizados quanto máquinas enlouquecidas que funcionam num vácuo. Entre os jovens dramaturgos do Absurdo, Arrabal reconhece Valle-Inclán como uma influência importante em sua obra.

Em tom mais suave e poético, algumas das peças de Federico García Lorca mostram clara influência dos surrealistas franceses. Menos conhecidas e mais antigas que as grandes tragédias realistas de Lorca, podem ser aqui incluídas as encantadoras cenas curtas do *Teatro breve* (1928), uma das quais, *O passeio de Buster Keaton*, nasce diretamente do cinema mudo americano (como a *Chaplinade*, de Goll). Incluamos também a peça para bonecos

Retablillo de don Cristóbal (Pequeno retábulo de don Cristóbal), de 1931, com sua encantadora variedade de desbocamento tirada das festas populares da Andaluzia, o surrealismo mais intelectualizado de *Assim que passarem cinco anos*, também de 1931, uma lenda sobre o tempo, em linguagem de sonho, e as duas cenas de uma peça inacabada, *El público*, de 1933, muito próximas do Teatro do Absurdo, particularmente a primeira, em que um imperador romano enfrenta dois personagens não humanos, um totalmente coberto de folhas e o outro totalmente coberto de campainhas douradas.

NO TEATRO DE LÍNGUA INGLESA, a influência do dadaísmo e do surrealismo tem sido mínima. Gertrude Stein escreveu certo número de obras descritas como “peças”, mas a maioria não passa de curtos poemas abstratos em prosa nos quais uma única frase ou um breve parágrafo é rotulado Ato I, Ato II e assim por diante. Mesmo uma obra como *Four Saints in Three Acts (Quatro santos em três atos)*, que foi montada com sucesso como ópera-balé (com coreografia de Frederick Ashton e música de Virgil Thomson), é essencialmente um poema abstrato em prosa ao qual elementos de “teatro puro” podem ser impostos de forma mais ou menos arbitrária. Quando, quase no fim da vida, Gertrude Stein escreveu uma peça com enredo e diálogo, *Yes Is for a Very Young Man (Sim é para um homem muito jovem)*, o resultado foi uma obra fascinante, mas essencialmente tradicional, sobre a Resistência Francesa e a afeição de uma senhora americana expatriada por um jovem *maquis* francês, escrita em linguagem suavemente steiniana.

Sob certos aspectos, a peça de F. Scott Fitzgerald *The Vegetable (O vegetal)*, montada com indizível fracasso em novembro de 1922, deve ser considerada exemplo pioneiro do Teatro do Absurdo, ao menos na parte central, que nos dá uma visão grotesca e de

nonsense da vida na Casa Branca. Essa sequência satírica, porém, é exaustivamente motivada no primeiro ato, por meio do embriagamento do herói, Jerry Frost, com bebida contrabandeada, de forma a justificar-se a sátira como um pesadelo alcoólico, com um retorno à realidade igualmente complicado, no terceiro ato. *The Vegetable* é uma tentativa de abandono da convenção naturalista que fracassa por permanecer solidamente ancorado nela.

Essa armadilha foi brilhantemente evitada por e.e. cummings em *him* (1927), uma das peças teatrais mais bem-sucedidas do estilo surrealista, e que é muito mais realizada como um todo artístico do que a maioria das peças francesas surrealistas da mesma época. Nela, a odisséia espiritual de um homem e uma mulher é enquadrada numa sequência de sonhos de cenas de parque de diversões e de incidentes fantásticos. Eric Bentley escreveu uma engenhosa interpretação da peça como uma fantasia da heroína, Me (Eu), “que está anestesiada aguardando o nascimento de um filho”,⁷⁶ de forma que a peça gira em torno da história de Me (Eu) e Him (Ele), “um jovem casal americano e sua busca da realidade”. O coro das parcas que falam uma linguagem de nonsense, as cenas de vaudeville dos mestres de cerimônia do parque de diversões e dos oradores de rua, os esquetes sobre filmes de gângsteres, baladas populares, americanos na Europa e a Itália de Mussolini, tudo cabe perfeitamente bem dentro dessa interpretação. Bentley, entretanto, também cita o diálogo de cummings entre o Autor e o Público, no qual o primeiro diz: “No que lhes diz respeito, ‘vida’ é um verbo de duas vozes, a ativa, fazer, e a passiva, sonhar. Outros creem que fazer não passa de uma forma de sonhar. E outros ainda descobriram (num espelho cercado de espelhos) alguma coisa mais dura que o silêncio, porém mais suave do que cair: a terceira voz da

‘vida’, que acredita em si mesma e que não pode significar porque é.”⁷⁷

Essa, sem dúvida, é uma formulação perfeita da filosofia do Teatro do Absurdo, no qual o mundo é visto como uma sala de espelhos e a realidade mistura-se imperceptivelmente com a fantasia.

O Teatro do Absurdo é parte de uma tradição rica e variada. Se há qualquer coisa nele de realmente novo é apenas a maneira inusitada pela qual várias atitudes familiares da linguagem da mente e da literatura foram entrecidas. Acima de tudo, o que ele tem de novo é o fato de, pela primeira vez, esse tipo de atitude ter encontrado eco num público mais amplo. Isso, no entanto, é menos uma característica do Teatro do Absurdo que de sua época. Ao surrealismo, sem dúvida, faltavam as qualidades necessárias para a criação de um drama surrealista verdadeiro; o que pode se atribuir tanto à falta de uma verdadeira necessidade para esse teatro por parte do público quanto a uma possível falta de interesse ou dedicação por parte dos escritores nele empenhados. Estavam adiante de seu tempo, mas agora os tempos alcançaram a vanguarda das décadas de 1920 e 1930, e o teatro que Jarry e Cummings criaram encontrou o seu público.

^k *Rei Lear*, Ato IV, cena 1: “Assim como as moscas para os meninos caprichosos, somos nós para os deuses./ Matam-nos para seu divertimento.” (N.T.)

^l Espetáculo de marionetes muito popular na Inglaterra, em que Punch é a nova encarnação de Pulcinella. (N.T.)

^m “Ó se eu fosse um bobo,/ Sonho com um casaco multicolor.” (N.T.)

ⁿ “Uma velha camisa/ Tomara para si a tarefa/ De saber litigar,/ Mas uma cereja/ Diante dela se colocou/ Para vilipendiá-la./ Sem uma velha colher/ Que já

prendera a respiração/ Ao trazer um aquário,/ Toda a água do Tâmis/ Coube numa cesta de pão.” (N.E.)

o “Como os cortantes sons das falas não ditas/ ou como duas lagostas vestidas com calções da lógica/ ou como o pelo cinza do gato rubro/ ou como o bobo de chapéu amassado/ ou como a sombra quando o sol se foi/ ou como o pensamento que nunca foi pensado/ Tal é o homem que não foi concebido/ até que seus filhos estivessem mortos e apodrecidos.” (N.T.)

p “Tickia” é inspirado em *tick*, o som do tique-taque do relógio, a “Shoebootia” vem de *shoe* e *boot*, e a última vem de um aproveitamento fonético de *nasty creature* e *crawl*. (N.T.)

q “Havia um Velho de Buda/ Cujas condutas tornava-se cada vez mais rude;/ Até que afinal, com um martelo, eles silenciaram seu clamor/ Arrebentando a personificação do Buda.” (N.E.)

r “Havia um velho de Cádiz/ Que era sempre muito gentil com as senhoras,”. (N.E.)

s Havia um velho do cabo Horn/ Que preferia nunca ter nascido;/ Então ele sentou numa cadeira, até morrer de tristeza,/ O sofrido homem do cabo Horn.” (N.E.)

t Para horror de todos que estavam presentes naquele dia/ Ele se levantou em traje de gala,/ E com sorrisos sem sentido tentou dizer/ O que sua língua não mais podia expressar./ Ele então afundou na cadeira – correu as mãos pelos cabelos –/ E cantou no tom mais desenxabido/ Palavras cuja falta de viço provava sua insanidade,/ Enquanto balançava um par de ossos.” (N.E.)

u “Para a vida dos homens, não há nada, nada, mas um sonho.” (N.E.)

v Este livro foi escrito antes das consagradas montagens de Valle-Inclán pelo Théâtre National Populaire em Paris. (N.T.)

8. O significado do Absurdo

QUANDO O ZARATUSTRA de Nietzsche desceu de suas montanhas para pregar à humanidade, encontrou um santo eremita na floresta. O velho convidou-o a ficar em sua selva, em vez de ir para as cidades dos homens. Quando Zaratustra lhe pergunta como passa o tempo em sua solidão, responde o eremita: “Componho canções e canto-as; e quando componho canções, rio, choro, resmungo e assim louvo Deus.” Zaratustra declina o convite do velho, e continua sua viagem. Mas quando ficou sozinho, assim disse em seu coração: “Será possível! Esse velho santo, nessa floresta, ainda não sabe que Deus está morto!”¹

A primeira edição de *Zaratustra* data de 1883. O número de pessoas para quem Deus está morto aumentou consideravelmente desde os tempos de Nietzsche, e a humanidade aprendeu a amarga lição da falsidade e da natureza malévola de alguns dos sucedâneos baratos e vulgares que foram inventados para tomar Seu lugar. E assim, depois de duas terríveis guerras, ainda há muitos que continuam tentando atingir um acordo com as implicações da mensagem de Zaratustra, buscando um caminho para, com dignidade, enfrentar um universo privado do que era seu centro e seu objetivo vital, um mundo privado de um princípio coordenador geralmente aceito e que se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo.

O Teatro do Absurdo é uma das expressões dessa busca. Ele encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar

a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no Universo.

Ao expressar a trágica sensação de perda diante do desaparecimento de certezas absolutas, o Teatro do Absurdo, por um estranho paradoxo, é também um sintoma daquilo que provavelmente mais próximo chega de uma autêntica demanda religiosa em nossa época: uma tentativa, por mais tímida e hesitante que seja, de cantar, rir, chorar – e de resmungar –, se não em louvor a Deus (cujo nome, segundo Adamov, foi por tanto tempo degradado pelo uso que perdeu seu sentido), ao menos na busca de uma dimensão do inefável; uma tentativa de dar ao homem consciência da realidade última de sua condição; de incutir-lhe novamente o sentido de deslumbramento cósmico e de angústia primordial que perdeu; de sacudi-lo de uma existência que se tornou mesquinha, mecânica, complacente e privada da dignidade nascida da consciência. Pois Deus está morto, e mais ainda para as massas que vivem o dia a dia, que perderam todo contato com os fatos – e mistérios – básicos da condição humana com os quais, anteriormente, se mantinham em contato por meio do ritual vivo de sua religião, tornando-os parte de uma verdadeira comunidade e não apenas átomos numa sociedade atomizada.

O Teatro do Absurdo é parte da incessante luta dos verdadeiros artistas de nosso tempo para destruir a muralha morta da complacência e do automatismo, e para restabelecer uma consciência da situação do homem quando confrontado com a realidade última de sua condição. Como tal, o Teatro do Absurdo

cumprir um objetivo duplo e apresenta à sua plateia um duplo absurdo.

Por um lado ele castiga, satiricamente, o absurdo das vidas vividas na ignorância e na inconsciência da realidade última. É a sensação do amortecimento e da insensatez mecânica das vidas semi-inconscientes, a sensação de “seres humanos destilando desumanidade” que Camus descreve em *O mito de Sísifo*:

Em certos momentos de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos, sua pantomima insensata, torna estúpido tudo o que os cerca. Um homem fala ao telefone por trás de uma parede de vidro – não podemos ouvi-lo, mas podemos observar seus gestos triviais. Perguntamo-nos, por que razão ele vive? O mal-estar diante da própria desumanidade do homem, o indescritível desapontamento que temos ao nos defrontarmos com a imagem do que somos, esta “náusea”, como a chama um escritor contemporâneo, também é O Absurdo.²

Tal é a experiência que Ionesco expressa em peças como *A cantora careca*, ou Adamov em *La parodie*, ou N.F. Simpson em *A Resounding Tinkle*. Ela representa o aspecto satírico, paródico, do Teatro do Absurdo, sua crítica social, seu escarnecimento de uma sociedade mesquinha e inautêntica. Esta pode ser a mais acessível – e por conseguinte a mais amplamente identificada – mensagem do Teatro do Absurdo, porém está longe de constituir seu aspecto mais essencial ou significativo.

Em seu segundo aspecto, mais positivo, por trás da denúncia satírica do absurdo das maneiras de viver inautênticas, ele focaliza um nível mais profundo de absurdo – o absurdo da própria condição humana num mundo no qual o declínio da fé religiosa privou o homem de determinadas certezas. Quando não é mais possível aceitar sistemas de valores completos e simples, ou revelações de propósitos divinos, a vida deve ser encarada em sua realidade

última, básica. E é por isso que, na análise dos dramaturgos do Absurdo neste livro, sempre encontramos o homem despido das circunstâncias acidentais da posição social ou do contexto histórico, em confronto com escolhas básicas, nas situações fundamentais de sua existência: o homem diante do tempo e portanto esperando, na obra de Beckett ou de Gelber, esperando entre o nascimento e a morte; o homem fugindo da morte, subindo sempre, em Vian, ou passivamente descendo para a morte, em Buzzati; o homem revoltando-se contra a morte, enfrentando-a e aceitando-a, no *Assassino sem recompensa*, de Ionesco; o homem irressarcivelmente emaranhado em miragens de ilusões, espelhos refletindo espelhos, em Genet; o homem tentando estabelecer sua posição, ou escapar para a liberdade, somente para ver-se novamente aprisionado, como nas parábolas de Manuel de Pedrolo; o homem tentando delimitar um modesto lugar para si em meio ao frio e à escuridão que o envolvem, como em Pinter; o homem inutilmente tentando aprender uma lei moral eternamente fora de seu alcance, como em Arrabal; o homem apanhado no dilema inelutável em que os esforços exaustivos levam ao mesmo resultado que a indolência passiva – a total futilidade e a morte inevitável – nas primeiras obras de Adamov; o homem sempre só, emparedado na prisão de sua subjetividade, incapaz de alcançar seu semelhante, na grande maioria das peças.

Preocupado como é com as últimas realidades da condição humana, com os problemas relativamente pouco fundamentais da vida e da morte, do isolamento e da comunicação, o Teatro do Absurdo, por mais grotesco, frívolo e irreverente que possa parecer, representa uma volta à função original, religiosa, do teatro, ou seja, a confrontação do homem com as esferas do mito e da realidade religiosa. Como na tragédia grega antiga, nos mistérios medievais e

nas alegorias barrocas, o Teatro do Absurdo tem por objetivo tornar sua plateia consciente da precariedade e do mistério da posição do homem no Universo.

A única diferença é que na tragédia – como na comédia – da Grécia, no mistério medieval e no auto sacramental barroco, as realidades últimas sob consideração eram sistemas metafísicos em geral conhecidos e universalmente aceitos, enquanto o Teatro do Absurdo expressa a ausência de qualquer sistema cósmico de valores em geral aceito. Por essa razão, em sua maior modéstia, ele não pretende explicar os caminhos de Deus para com os homens, limitando-se a apresentar, com ansiedade ou ridículo, a intuição de um ser humano particular sobre essas realidades últimas segundo sua própria experiência, ou os frutos do mergulho de determinado homem às profundezas de sua personalidade, seus sonhos, fantasias e pesadelos.

Enquanto tentativas anteriores de confrontação do homem com as últimas consequências de sua condição projetavam uma versão coerente e em geral identificada da verdade, o Teatro do Absurdo apenas transmite a intuição mais íntima e pessoal de um poeta, sua *sensação da existência* particular, sua visão individual do mundo. Tal é a *temática* do Teatro do Absurdo, e ela determina sua *forma*, que deve, necessariamente, representar uma convenção de palco basicamente diversa do teatro “realista” de nosso tempo.

Como o Teatro do Absurdo não tem por objetivo transmitir informações ou apresentar problemas ou destinos de personagens que existam fora do mundo interior dos autores, como não propõe teses nem debate proposições ideológicas, ele não se preocupa com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo. É um teatro de

situação, em oposição a um teatro de acontecimentos em sequência, e por isso mesmo usa uma linguagem baseada na conformação de imagens concretas, mais que em argumentos ou falas discursivas. E já que está tentando apresentar uma sensação de existência, não pode investigar e muito menos resolver problemas de conduta ou de moral.

Porque o Teatro do Absurdo projeta o mundo pessoal do autor, faltam-lhe personagens objetivamente válidos. Não lhe é possível mostrar o embate dos temperamentos opostos ou estudar as paixões humanas em conflito, não sendo portanto dramático no sentido aceito da palavra. Nem lhe interessa contar uma história para transmitir alguma lição moral ou social, como se propõe o teatro “épico” e narrativo de Brecht. A ação de uma peça do Teatro do Absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas. Para dar apenas um exemplo: várias coisas acontecem em *Esperando Godot*, porém esses acontecimentos não constituem um enredo ou história; são apenas imagens, na intuição de Beckett, de que *nada realmente jamais acontece* na vida de um homem. Toda a peça é uma complexa imagem poética composta de um complicado motivo de imagens e temas subsidiários, que são entrelaçados como os temas de uma composição musical, não (como na maioria das “peças bem-feitas”) para apresentar uma linha de desenvolvimento, mas para criar na mente do espectador uma impressão total e complexa de uma situação básica e estática. Nisso o Teatro do Absurdo é análogo a um poema simbolista ou imagista, que também apresenta composições de imagens e associações em estruturas mutuamente interdependentes.

Enquanto o teatro épico de Brecht busca ampliar o âmbito do drama introduzindo nele elementos épicos e narrativos, o Teatro do

Absurdo procura a concentração e a profundidade numa composição essencialmente lírica e poética. Claro que há elementos dramáticos, narrativos e líricos em todo drama. O teatro de Brecht, como o de Shakespeare, contém inserções líricas na forma de canções, e mesmo em suas obras mais didáticas Ibsen e Shaw são ricos de momentos de pura poesia. O Teatro do Absurdo, no entanto, ao abandonar a psicologia, a sutileza da caracterização e o enredo no sentido convencional, dá ao elemento poético uma ênfase incomparavelmente maior. Enquanto a peça de enredo linear descreve um desenvolvimento no tempo, numa forma dramática que apresenta uma imagem poética concretizada, a extensão da peça no tempo é puramente incidental. Ao expressar uma *intuição em profundidade*, ela deveria idealmente ser apreendida *num só instante*, e apenas em razão de ser materialmente impossível apresentar imagem tão complexa num só momento é que ela tem de ser distribuída por um período de tempo. A estrutura formal de tal peça é, conseqüentemente, apenas um recurso para expressar uma complexa imagem total por meio do desdobramento numa seqüência de elementos interatuantes.

A tentativa de comunicar um sentido total de existência é um esforço para apresentar um retrato mais verdadeiro da própria realidade, da realidade tal como ela é apreendida por um indivíduo. O Teatro do Absurdo é o último elo de uma linha de desenvolvimento que começou com o naturalismo. A crença idealista, platônica, em essências imutáveis – formas ideais que cabia ao artista apresentar em estado mais puro do que jamais seria possível encontrar na natureza – desmoronou com a filosofia de Locke e Kant, que baseava a realidade na percepção e na estrutura interior da mente humana. A arte tornou-se então mera imitação da natureza exterior, mas a imitação de superfícies estava fadada a ser

insatisfatória, o que levou inevitavelmente ao próximo passo, a exploração da realidade da mente. Ibsen e Strindberg exemplificaram essa evolução no âmbito da exploração da realidade na própria vida deles. James Joyce começou com histórias microscopicamente realistas e acabou com a vasta estrutura múltipla de *Finnegans Wake*. O trabalho dos dramaturgos do Absurdo continua esse mesmo desenvolvimento. Cada peça é uma resposta às perguntas: “Como se sente este indivíduo quando confrontado com a condição humana? Qual é a atitude básica com que ele enfrenta o mundo? Como é que se sente uma pessoa sendo ele?” E a resposta é uma única, total, complexa e contraditória imagem poética que pode ser uma peça ou uma sucessão de imagens, umas complementando as outras, isto é, o corpo da obra do dramaturgo.

Ao apreendermos o mundo num dado momento recebemos, simultaneamente, todo um complexo de percepções e sentimentos diversos. Só podemos comunicar essa visão instantânea decompondo-a nos diferentes elementos que poderão então ser arrumados numa sequência no tempo, numa frase ou numa série de frases. Para converter nossa percepção em termos conceituais, em pensamento e linguagem lógicos, realizamos uma operação análoga à da decomposição da imagem de uma câmera de televisão em linhas de impulsos individuais. A imagem poética, com sua ambiguidade e sua evocação simultânea de elementos múltiplos de associações sensoriais, é um dos métodos pelos quais, por mais imperfeitamente que seja, podemos comunicar a realidade de nossa intuição do mundo.

O excêntrico filósofo alemão Ludwig Klages – quase que total, embora injustamente, desconhecido fora da língua alemã – formulou uma psicologia da percepção baseada na admissão de que nossos

sentidos nos apresentam imagens (*Bilder*) constituídas de uma quantidade de impressões simultâneas que são subseqüentemente analisadas e desintegradas no processo de tradução em pensamento conceitual. Para Klages, isso é parte da ação insidiosa do intelecto crítico sobre o elemento da mente – sua principal obra filosófica é intitulada *Der Geist als Widersacher der Seele* (*O intelecto como antagonista da alma*) –, porém, por mais mal dirigida que seja sua tentativa de transformar essa oposição numa batalha cósmica entre o criador e o analítico, a ideia básica de que o pensamento conceitual e discursivo empobrece a plenitude inefável da imagem percebida continua válida, ao menos como ilustração do problema daquilo que é que está sendo comunicado pela imagem poética.

E é nessa luta para comunicar uma totalidade de percepção básica e ainda não dissolvida, uma intuição da existência, que podemos encontrar uma chave para o esvaziamento e a desintegração da linguagem no Teatro do Absurdo. Pois se é a transposição da intuição total da existência para a sequência lógica e temporal do pensamento conceitual que a priva de sua complexidade primitiva e de sua verdade poética, é compreensível que o artista tente encontrar modos de contornar essa influência da fala discursiva e da lógica. Aqui jaz a principal diferença entre a poesia e a prosa: a poesia é ambígua e associativa, buscando aproximar-se da linguagem totalmente não conceitual da música. O Teatro do Absurdo, ao levar essa mesma busca poética à imagística concreta do palco, pode ir mais longe que a poesia no abandono da lógica, do pensamento discursivo e da linguagem. O palco é um meio multidimensional que permite o uso simultâneo de elementos visuais, de movimento, luz e linguagem. É portanto, particularmente

adaptado à comunicação de imagens complexas constituídas pela interação contrapontística de todos esses elementos.

No teatro “literário”, a linguagem é o elemento preponderante. No teatro antiliterário do circo ou do music-hall, a linguagem é relegada a um papel muito secundário. O Teatro do Absurdo conseguiu reconquistar a liberdade de usar a linguagem apenas como um componente – por vezes dominante, por vezes dominado – de sua imagística poética multidimensional. Ao colocar a linguagem de uma cena em contraste com a ação, ao reduzi-la a uma série de ruídos sem nexos, ou ao abandonar a lógica discursiva pela lógica poética da associação ou da assonância, o Teatro do Absurdo abriu uma nova dimensão do palco.

Em sua desvalorização da linguagem, o Teatro do Absurdo está em sintonia com a tendência de nosso tempo. Como ressaltou George Steiner em duas palestras radiofônicas intituladas *The Retreat from the Word*, a desvalorização da palavra é característica não só do desenvolvimento da poesia contemporânea ou do pensamento filosófico, mas, ainda mais, da matemática moderna e das ciências naturais. “Não constitui paradoxo asseverar”, diz Steiner, “que muito da realidade agora começa *fora* da linguagem.³... Grandes áreas de experiência significativa agora pertencem a linguagens não verbais tais como a matemática, as fórmulas, o simbolismo lógico. Outras pertencem a ‘antilinguagens’, tais como a arte não objetiva e a música atonal. O mundo da palavra encolheu.”⁴ Além do mais, o abandono da linguagem como o melhor instrumento de notação nas esferas da matemática e da lógica simbólica caminha *pari passu* com uma marcante redução na crença popular em sua utilidade prática. A linguagem parece mais e mais estar em contradição com a realidade. As correntes do pensamento

que têm tido maior influência sobre o pensamento popular demonstram todas essa tendência.

Tomemos o caso do marxismo. Aqui é feita uma distinção entre as relações sociais *aparentes* e a *realidade* social por trás delas. Objetivamente, um empregador é visto como um explorador da classe trabalhadora, e portanto como seu inimigo. Se o empregador diz a um trabalhador “Tenho simpatia por seu ponto de vista”, pode ser que ele mesmo acredite no que está dizendo, mas objetivamente suas palavras não têm sentido. Por mais que ele assevere sua simpatia pelo trabalhador, este permanece seu inimigo. A linguagem aqui pertence ao reino do puramente subjetivo, e é portanto privada de realidade objetiva.

A mesma coisa aplica-se à psicologia profunda moderna e à psicanálise. Qualquer criança sabe hoje que existe um vasto abismo entre o que é pensado e asseverado conscientemente e a realidade psicológica por trás das palavras ditas. Um filho que diz ao pai que o ama e respeita está, de fato, objetivamente fadado a nutrir o mais profundo ódio edipiano pelo pai. Pode ser que não o saiba, mas ele quer dizer o oposto do que diz. E o subconsciente tem um conteúdo mais alto de realidade que a expressão consciente.

A relativização, a desvalorização e a crítica da linguagem são também as correntes dominantes da filosofia contemporânea, exemplificada pela convicção de Wittgenstein, na última fase de seu pensamento, de que o filósofo deve procurar livrar o pensamento das convenções e regras da gramática, que têm sido confundidas com as regras da lógica.

Uma *figura* nos cativou. E não podíamos sair dela, pois ela residia em nossa linguagem, e a linguagem parecia repeti-la inexoravelmente. ... De onde vem a importância de nossas investigações se elas parecem destruir tudo o que há de interessante, isto é, tudo o que há de grande e de importante? (Como se

destruísse edifícios para deixar atrás de si apenas pedras e pedaços de argamassa.) O que estamos destruindo não passa de castelos de cartas de baralho, e estamos limpando o terreno da linguagem sobre a qual eles foram construídos.⁵

Por uma estrita crítica da linguagem os seguidores de Wittgenstein declararam grandes categorias de enunciados destituídas de significado objetivo. Os “jogos de palavras” de Wittgenstein têm muito em comum com o Teatro do Absurdo.

Contudo, ainda mais importante que essas tendências no pensamento marxista, psicológico e filosófico são as tendências dos tempos no mundo cotidiano do homem comum. Exposto ao ataque incessante e inexoravelmente loquaz dos meios de comunicação de massa, da imprensa e da publicidade, o homem comum vem se tornando cada vez mais cético em relação à linguagem à qual é exposto. Os cidadãos dos países totalitários sabem perfeitamente que o que lhes é dito é mistificação, privada de qualquer sentido real. Tornam-se, em verdade, peritos na arte de ler nas entrelinhas, ou seja, de adivinhar a realidade que a linguagem esconde, mais do que revela. No Ocidente, os eufemismos e os circunlóquios inundam a imprensa e ressoam nos púlpitos. E a publicidade, por seu uso constante de superlativos, conseguiu desvalorizar a linguagem a ponto de se haver tornado axioma universalmente aceito o fato de não terem qualquer sentido as palavras que vemos em cartazes ou em anúncios coloridos, ou os jingles que são apresentados nos comerciais de televisão. Um abismo monumental foi aberto entre a linguagem e a realidade.

Afora a desvalorização geral da linguagem pelo dilúvio da comunicação de massa, também a crescente especialização da vida tornou impossível a troca de ideias sobre um sempre crescente número de assuntos entre integrantes de diversos campos de

trabalho nos quais já foi elaborado um jargão especializado. Como diz Ionesco, ao resumir e comentar as posições de Antonin Artaud:

À medida que nosso conhecimento se separa da vida, nossa cultura não contém mais a nós mesmos (ou contém apenas uma parte insignificante de nós), pois forma um contexto “social” no qual não estamos integrados. De modo que o problema se torna trazer nossa vida de volta ao contato com a cultura, para tornar esta última novamente uma cultura viva. Para conseguirmos isso, deveremos primeiro matar “o respeito pelo que está escrito, o preto no branco”... desmontar nossa linguagem para podermos reestruturá-la novamente de forma a restabelecer o contato com “o absoluto”, ou, como prefiro dizer, “com a realidade múltipla”. É imperativo “obrigarmos os homens a verem-se novamente tal como eles são”.⁶

É por isso que a comunicação entre os homens é tantas vezes mostrada em estado de desintegração no Teatro do Absurdo. Trata-se apenas de uma ampliação satírica do estado de coisas existente. A linguagem tornou-se completamente incontrolável nesta nossa época de comunicação de massa. É preciso que ela seja reduzida à sua função adequada: a expressão de conteúdo autêntico, em lugar de sua obliteração. Mas isso só será possível se a reverência do homem pela palavra escrita ou falada como meio de comunicação for restaurada, e se as frases feitas fossilizadas que dominam o pensamento (como em alguns *limericks* de Edward Lear ou no mundo de Humpty Dumpty) forem substituídas por uma linguagem viva que sirva ao pensamento. E isso, por sua vez, só pode ser alcançado se forem reconhecidas e respeitadas as limitações da lógica e da linguagem discursiva, e admitidos os usos da linguagem poética.

Os meios pelos quais os dramaturgos do Absurdo expressam sua crítica (em parte instintiva e não intencional) de nossa sociedade que se desintegra são baseados na confrontação repentina da

plateia com um retrato distorcido e grotescamente intensificado de um mundo que enlouqueceu. É uma terapêutica de choque que atinge o que a doutrina do “efeito de alienação” de Brecht propôs em teoria, mas não conseguiu realizar na prática, ou seja, a inibição da identificação do público com os personagens no palco (que é o antiquíssimo e extraordinariamente eficaz método do teatro tradicional), substituindo-a por uma atitude desligada e crítica.

Se nos identificamos com os personagens principais de uma peça aceitamos automaticamente seus pontos de vista, vemos o mundo em que se move com *seus* olhos, sentimos *suas* emoções. Do ponto de vista de um teatro socialista, didático, Brecht argumentou que essa consagradíssima ligação entre o autor e o público tinha de ser cortada. Como o público poderia ser levado a ver *criticamente* as ações e os personagens de uma peça se eram levados a adotar seus pontos de vista? Por isso Brecht, em seu período marxista, tentou introduzir uma série de recursos que buscariam destruir esse encantamento. No entanto, ele nunca chegou a atingir completamente seu objetivo. O público, apesar da introdução de canções, de dísticos, cenários não representativos e outros recursos inibitórios, continua a identificar-se com os personagens brilhantemente criados por Brecht e tende, portanto, a perder a atitude crítica que Brecht desejava que tivesse em relação a eles. A velha mágica do teatro é forte demais; a tendência para a identificação, que nasce de uma característica psicológica válida da natureza humana, é avassaladora. Se vemos Mãe Coragem chorar por seu filho não conseguimos resistir à sua dor, e deixamos, portanto, de condená-la por sua aceitação da guerra como um negócio, o que leva inevitavelmente à perda de seus filhos. Quanto melhor a caracterização de um ser humano no palco, tão mais inevitável esse processo de identificação.

No Teatro do Absurdo, por outro lado, o público defronta-se com personagens cujos motivos e ações permanecem em larga escala incompreensíveis. Com tais personagens a identificação é quase impossível; quanto mais misteriosas suas ações e suas naturezas, tão menos humanos tornam-se os personagens, e mais difícil, portanto, se torna nos deixarmos levar por suas posições diante do mundo. E os personagens com os quais um público deixa de se identificar 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 rir de seu aperto. Vemos pelo lado de fora o que lhe acontece, em lugar de vê-lo por seu ponto de vista. 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 sombria, violenta e amarga. É por isso que o Teatro do Absurdo transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina o riso com o terror.

Mas, por sua própria natureza, ele não pode provocar a atitude pensativa da crítica social distanciada que era o objetivo de Brecht. Ele não apresenta a seu público conjuntos de fatos sociais ou exemplos de comportamento político. O que apresenta é o quadro de um mundo em desintegração que perdeu seu princípio unificador, seu sentido, seu objetivo: um universo absurdo, enfim. O que pode concluir o público dessa perturbadora confrontação com um mundo verdadeiramente alienado, um mundo que, tendo perdido seu princípio racional, enlouqueceu no verdadeiro sentido da palavra?

É aqui que nos encontramos face a face com o problema central do efeito, da eficácia estética e validade do Teatro do Absurdo. É

fato empírico que, a despeito das mais consagradas regras do drama, as melhores peças desse gênero têm grande efeito teatral, isto é, a convenção do Absurdo “funciona”. Mas *por que* será que ela funciona? Até certo ponto a resposta já foi dada, na análise da natureza de certos efeitos cômicos e burlescos. As desgraças de personagens que vemos com olhos frios, críticos, não identificados, são engraçadas. Personagens estúpidos que se comportam de maneira aloucada sempre foram objeto de riso crítico no circo, no music-hall e no teatro. Porém tais personagens costumavam aparecer dentro de um contexto racional, em contraste com outros personagens, positivos, com os quais o público podia se identificar. No Teatro do Absurdo, toda a ação é misteriosa, não motivada e à primeira vista insensata.

O efeito da alienação do teatro brechtiano tem por objeto a ativação da atitude crítica, intelectual, do público, enquanto o Teatro do Absurdo fala a um plano mais profundo da sua mente. Ele ativa forças psicológicas, libera e liberta temores ocultos e agressões reprimidas, e, acima de tudo, pela confrontação do público com um quadro de desintegração, põe em movimento um processo ativo das forças integradoras da mente de cada espectador individual.

Como diz Eva Metman em seu memorável estudo sobre Beckett:

Em tempos de condicionamento religioso, a arte dramática tem mostrado o homem protegido, guiado e às vezes punido por poderes arquetípicos, porém, em outras épocas, ela tem mostrado o mundo visível e palpável no qual o homem cumpre seu destino, que é permeado das essências demoníacas de sua existência invisível e impalpável. No drama contemporâneo, uma nova, terceira, orientação está se cristalizando, na qual o homem é apresentado não num mundo no qual os poderes divinos ou demoníacos são projetados, mas no qual ele está só com esses poderes. Essa nova forma de drama impele o público para fora de sua orientação familiar. Ela cria um vácuo entre a peça e o público de modo a forçar este último a experimentar ele mesmo alguma coisa,

seja um redespertar da consciência dos poderes arquetípicos, seja uma reorientação do ego, sejam ambas as coisas.⁷

Não é necessário ser junguiano ou usar categorias junguianas para perceber a força desse diagnóstico. Os homens que em sua vida cotidiana enfrentam um mundo que se dividiu numa série de fragmentos desconexos e perdeu seu objetivo, mas que não tem mais consciência desse estado de coisas e do seu efeito desintegrador sobre suas personalidades, são colocados frente a frente com uma representação exagerada desse universo esquizofrênico. “O vácuo entre o que se mostra no palco e o espectador se torna tão insuportável que este não tem alternativa senão rejeitar e fugir, ou ser atraído para o enigma dessas peças nas quais nada lhe sugere qualquer de seus objetivos ou reações no mundo à sua volta.”⁸ Uma vez atraído para o mistério da peça, o espectador é compelido a procurar compreender a sua experiência. O palco fornece-lhe certo número de pistas desconexas que ele tem de integrar num panorama total significativo. Dessa maneira, é forçado a fazer, ele próprio, um esforço criador, uma tentativa de interpretação e integração. Os tempos foram propositadamente apresentados como fora dos eixos, e o público do Teatro do Absurdo é compelido a procurar consertá-lo^x ou, antes, ao ser obrigado a ver que o mundo se tornou absurdo, tem de reconhecer o fato de que a primeira coisa a fazer é conhecer a realidade.

A insensatez da época reside precisamente na coexistência de inúmeras crenças e atitudes irreconciliáveis: a moralidade convencional de um lado, por exemplo, e os valores publicitários de outro; ou os conflitos das asserções da ciência e da religião; ou a tonitruantemente proclamada luta de todos os setores pelos interesses comuns, quando na verdade cada um está empenhado apenas em seus interesses particulares, egoístas e mesquinhos. Em

cada página de seu jornal diário o homem comum é confrontado com um esquema de valores diferente e contraditório. Não é de espantar que a arte de uma época assim apresente semelhanças marcantes com os sintomas de esquizofrenia. Mas não é o artista, como disse Jung num ensaio sobre o *Ulysses*, de Joyce, que é esquizofrênico: “A descrição médica da esquizofrenia não oferece mais que uma analogia, pelo fato de o esquizofrênico ter, aparentemente, a mesma tendência para tratar a realidade como se ela lhe fosse estranha, ou, em outras palavras, para afastar-se da realidade. No artista moderno essa tendência não é produto de uma doença no indivíduo, mas constitui manifestação de nosso tempo.”⁹

O desafio de se encontrar sentido no que parece ser uma ação fragmentada e insensata, o reconhecimento do fato de o mundo moderno haver perdido seu princípio unificador é a fonte de sua capacidade de perturbar e destruir a alma, de ser mais que mero exercício intelectual; seu efeito é terapêutico. Na tragédia grega, os espectadores tomavam consciência da posição desesperada, mas heroica, do homem diante das forças inexoráveis do destino e da vontade dos deuses, o que tinha um efeito catártico sobre eles e os tornava mais aptos a enfrentar sua época. No Teatro do Absurdo, o espectador é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero. Despojado de ilusões e de receios e ansiedades vagamente sentidos, pode enfrentar conscientemente essa situação, em lugar de senti-la vagamente sob a superfície dos eufemismos e das ilusões otimistas. Ao ver formuladas suas ansiedades, é capaz de livrar-se delas, o que é a natureza de todo humor macabro da literatura mundial, do qual o Teatro do Absurdo é o mais recente exemplo. É o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido

e descarregado por meio do riso liberador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do Universo. Quanto maiores as angústias e a tentação para ceder às ilusões, tão mais benéfico esse efeito terapêutico – daí o sucesso de *Esperando Godot* em San Quentin. Foi um alívio para os presos reconhecerem na situação tragicômica dos vagabundos a inutilidade de esperarem eles mesmos por algum milagre. Puderam rir dos vagabundos... e de si mesmos.

Como a realidade com a qual o Teatro do Absurdo se preocupa é uma realidade psicológica expressa em imagens que são projeções exteriores de estados mentais, temores, sonhos, pesadelos e conflitos que se desenrolam dentro da personalidade do autor, a tensão dramática produzida por esse tipo de peça difere fundamentalmente do suspense criado num teatro ligado primordialmente à revelação de personagens objetivos por intermédio de um enredo narrativo. O esquema de exposição, conflito e solução final reflete uma visão do mundo na qual as soluções são possíveis, visão baseada num esquema reconhecível, e geralmente aceito, de uma realidade objetiva que pode ser apreendida de tal forma que os objetivos da existência do homem e as regras de conduta a que este obrigam possam ser dela deduzidos.

Isso se aplica até à mais leve das comédias de costumes, na qual a ação progride segundo uma visão deliberadamente restrita do mundo, na qual o único objetivo em vista é o mocinho conquistar a mocinha. E mesmo nas mais sombrias tragédias do teatro naturalista ou expressionista a cena final permite ao público ir para casa com uma mensagem ou uma filosofia formuladas em mente: pode ser que a solução tenha sido triste, mas nem por isso deixou de ser uma conclusão racionalmente formulada. Isso, como eu disse na Introdução, se aplica mesmo ao teatro de Sartre e Camus,

baseado numa filosofia do absurdo da existência humana. Mesmo peças como *Entre quatro paredes*, *O diabo e o bom Deus* e *Calígula* permitem ao público levar para casa uma lição filosófica intelectualmente formulada.

O Teatro do Absurdo, no entanto, que não se realiza por conceitos intelectuais, mas por imagens poéticas, não apresenta problemas intelectuais em sua exposição nem oferece soluções claras e reduzíveis a lições ou máximas. Muitas das peças do Teatro do Absurdo têm uma estrutura circular, terminando exatamente como começaram, enquanto outras progridem apenas por uma crescente intensificação da situação inicial. E como o Teatro do Absurdo rejeita a ideia de que seja possível motivar todo comportamento humano, ou que o caráter se baseie em essências imutáveis, é impossível para ele basear seus efeitos no suspense, que, em outras convenções dramáticas, nasce da espera da solução de uma equação dramática pautada na resolução de um problema que envolve quantidades claramente definidas, apresentadas nas cenas iniciais. Na maior parte das convenções dramáticas, o público está sempre a perguntar: “O que será que vai acontecer agora?”

No Teatro do Absurdo, o público enfrenta ações às quais falta motivação aparente, nas quais os personagens estão em fluxo constante e nas quais os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional. Aqui, também, o público pode perguntar: “O que será que vai acontecer agora?”, mas *qualquer* coisa poderá acontecer, de modo que a resposta não poderá ser elaborada segundo as leis comuns de probabilidade, ou baseadas em motivações e caracterizações que serão constantes durante toda a peça. A pergunta mais importante aqui não é tanto o que será que vai acontecer depois, mas o que está acontecendo *agora*? “O que é que a ação da peça representa?”

Fica assim constituída uma espécie diferente, nem por isso menos válida, de suspense dramático. Em lugar de receber *soluções*, o espectador é desafiado a formular as *perguntas* que terá de fazer se quiser atinar com a significação da peça. Sua ação total, em vez de caminhar do ponto *A* para o ponto *B*, como em outras convenções dramáticas, elabora gradativamente o complexo esquema da *imagem poética* que a peça expressa. O suspense em que se mantém o espectador é o de esperar a progressiva completação desse esquema, que lhe permitirá ver o total da imagem. E só quando a imagem está formada – depois de cair o pano – é que ele poderá *começar* a explorar não tanto o seu significado quanto sua estrutura, sua contextura e seu impacto.

Decerto é possível argumentar que esse novo tipo de suspense representa um plano mais elevado de tensão dramática e provoca no público uma experiência estética mais satisfatória, porque mais desafiadora. Claro que a qualidade poética do grande drama, o de Shakespeare, Ibsen e Tchekhov, sempre proporcionou ao público esquemas profundamente complexos de associações e significados poéticos. Por mais simples que pudessem parecer, na superfície, as motivações, a profunda intuição com que os personagens eram delineados, os múltiplos planos em que se desenvolvia a ação, a complexa qualidade da linguagem verdadeiramente poética misturavam-se num esquema que transcende qualquer tentativa de apreensão simples e racional da ação e de sua solução. Numa peça como *Hamlet* ou *As três irmãs*, o suspense *não* reside na ansiosa expectativa de como elas acabarão. Seu eterno frescor e seu poder residem na qualidade inesgotável da imagem poética e infinitamente ambígua da condição humana que apresentam. Numa peça como *Hamlet* perguntamos realmente: “O que está acontecendo?” E a resposta claramente não será somente a do conflito dinástico ou de

uma série de assassinatos e duelos. Somos confrontados com a projeção de uma realidade psicológica e com arquétipos humanos envoltos em eterno mistério.

Esse é o elemento que o Teatro do Absurdo tem tentado pôr no âmago de sua convenção dramática (sem jamais julgar ter atingido as alturas que os maiores dramaturgos atingiram por sua intuição e pela riqueza de sua capacidade criadora). Se Ionesco, ao procurar identificar a tradição à qual pertence, seleciona as cenas de solidão e degradação de Ricardo II, é porque tais cenas constituem precisamente esse tipo de imagem poética da condição humana:

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.¹⁰

É essa linguagem de imagens cênicas que corporificam uma verdade maior 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.

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?

Que essas são as velhas perguntas que têm sido feitas diante de cada fase do desenvolvimento da arte e da literatura modernas; que essas são perguntas de real relevância, fica bem claro para qualquer pessoa que tenha testemunhado as atônitas tentativas dos críticos profissionais de estabelecer um contato com as obras realizadas em qualquer uma das novas convenções: os críticos de arte que sentem falta da “beleza clássica” nos quadros mais severos de Picasso tanto quanto os críticos de teatro que desprezam Ionesco ou Beckett porque falta verossimilhança a seus personagens ou porque eles quebram as normas de boa conduta esperável na comédia de costumes.

Mas toda arte é subjetiva, e os critérios segundo os quais os críticos medem o sucesso ou o fracasso são sempre elaborados a posteriori, como resultado da análise de obras consagradas ou empiricamente bem-sucedidas. No caso de um fenômeno como o Teatro do Absurdo, que não resulta da busca consciente de um programa coletivamente elaborado (como o romantismo, por exemplo), mas da reação não premeditada de certo número de autores individuais a determinadas inclinações inerentes ao movimento geral do pensamento num período de transição, temos de analisar as próprias obras e encontrar as tendências e os modos de pensamento que expressam, para traçar um panorama de seu

objetivo artístico. E, uma vez que tenhamos formado uma ideia nítida de sua tendência geral e dos objetivos, poderemos chegar a um julgamento perfeitamente válido sobre o ponto até o qual elas terão realizado o que se propunham.

Se, no decorrer deste livro, portanto, estabelecemos que o Teatro do Absurdo se preocupa essencialmente com a evocação de imagens poéticas concretas destinadas a comunicar ao público a sensação de perplexidade que seus autores sentem quando confrontados com a condição humana, teremos de julgar o sucesso ou o fracasso dessas obras segundo o grau em que terão conseguido comunicar essa mistura de poesia e grotesco, de horror tragicômico, pois isso dependerá, por sua vez, da qualidade e do poder das imagens poéticas evocadas.

Como podemos avaliar a qualidade de uma imagem poética ou de um complexo esquema dessas imagens? Claro que, assim como na crítica da poesia, sempre haverá um elemento subjetivo de gosto ou sintonia pessoal com certas associações, mas de forma geral é possível a aplicação de critérios objetivos. Esses padrões são baseados em elementos como poder sugestivo, originalidade de invenção e a verdade psicológica das imagens em questão; em sua profundidade e universalidade; e no grau de habilidade com que são traduzidas para o palco. A superioridade de imagens complexas, como a dos vagabundos à espera de Godot ou a da proliferação das cadeiras na obra-prima de Ionesco, sobre algumas das brincadeiras infantis do início do teatro dadaísta é tão evidente quanto a superioridade de *Quatro quartetos*, de T.S. Eliot, sobre a versalhada que aparece nos cartões de Natal, em virtude das mesmas razões autoevidentes e puramente objetivas: maior complexidade, maior profundidade, inventiva mais brilhante e sustentada e muito mais qualidade artesanal. O próprio Adamov bem corretamente situa uma

peça como *Le professeur Taranne* acima de uma peça sobre tema semelhante como *Les retrouvailles*, porque a primeira nasceu de uma imagem de sonho autêntica, enquanto a segunda foi artificialmente elaborada. O critério aqui é o da verdade psicológica, e mesmo que não tivéssemos o depoimento do próprio autor poderíamos deduzir a maior verdade psicológica (e portanto a maior vitalidade) de *Le professeur Taranne* por uma análise de sua imagística. Ela é claramente mais orgânica, menos simétrica e menos mecanicamente construída, muito mais intensa e coerente que a imagística da peça posterior.

Pedras de toque para julgamento tais como profundidade, originalidade de invenção e verdade psicológica podem não ser reduzíveis a termos quantitativos, mas não são menos objetivas que os mesmos critérios aplicados para se distinguir uma obra de Rembrandt de um quadro maneirista, ou de um poema de Alexander Pope do de um de Settle.

Sem dúvida há critérios válidos para avaliar o sucesso de determinada obra dentro da categoria do Teatro do Absurdo. É mais difícil situar as melhores obras dessa convenção numa hierarquia geral de toda a arte dramática, mas isso, de qualquer modo, é tarefa impossível. Será Rafael melhor pintor que Pieter Brueghel, ou Miró melhor que Murillo? Embora seja nitidamente inútil argumentar, como tantas vezes se faz no debate sobre a pintura abstrata ou o Teatro do Absurdo, se tais produtos aparentemente fáceis da imaginação merecem o título de obras de arte simplesmente porque lhes falta o puro esforço material ou o engenho despendidos num retrato de grupo ou numa peça bem-feita, vale a pena refutar algumas dessas populares confusões de valores.

Não é verdade que seja infinitamente mais difícil construir um enredo racional do que conceber a imagística irracional de uma

peça do Teatro do Absurdo, do mesmo modo que é inteiramente falso dizer que qualquer criança sabe desenhar tão bem quanto Paul Klee ou Picasso. Há um mundo de diferença entre o nonsense artística ou dramaticamente válido e a mera insensatez. Qualquer pessoa que tenha tentado escrever poesia ou teatro de nonsense poderá atestar essa verdade. Na construção de um enredo realista, assim como no ato de pintar um modelo, há sempre a própria realidade e a experiência e observação do artista a que recorrer – personagens que o autor conheceu, acontecimentos que presenciou. Escrever numa convenção na qual há completa liberdade de invenção, por outro lado, requer a habilidade de *criar* imagens e situações que não têm correspondentes na natureza, estabelecendo, ao mesmo tempo, um mundo próprio, com sua própria lógica e coerência, que seja instantaneamente aceitável para o público. A mera combinação de incongruências não produz mais que a banalidade. Qualquer pessoa que tente trabalhar nesse campo pelo simples método de anotar tudo o que lhe vem à cabeça acabará por descobrir que os supostos voos de invenção espontânea nunca saíram do chão; que foram compostos de fragmentos incoerentes de realidade não transmutados num todo imaginativamente válido. Exemplos fracassados de Teatro do Absurdo, do mesmo modo que pinturas abstratas fracassadas, normalmente caracterizam-se pela maneira transparente pela qual continuam a exhibir os fragmentos da realidade dos quais foram compostos. Não passaram por aquela mudança fundamental através da qual a qualidade meramente *negativa* da *falta* de lógica ou de verossimilhança é transmutada na qualidade *positiva* de um mundo novo que tem um sentido imaginativo por si só.

Temos aqui uma das marcas registradas da excelência no Teatro do Absurdo: só quando sua invenção nasce das camadas mais

fundas da emoção fortemente experimentada, só quando reflete verdadeiras obsessões, sonhos e imagens válidas do subconsciente de seu autor é que a obra terá aquela qualidade de verdade, de validade universal (que é diversa da particular), desde logo reconhecida, e que distingue a visão de um poeta das divagações do doente mental. Essa característica de profundidade e de unidade de visão é de imediato reconhecível e inatingível pelas contrafações. Não há aqui, como também no campo da arte ou da dramaturgia realista, eficiência técnica ou pura habilidade que possa ocultar a pobreza essencial dessa obra.

Escrever uma peça bem-feita de tese ou uma comédia de costumes espirituosa pode ser mais trabalhoso ou exigir grau maior de engenhosidade ou de inteligência; mas, por outro lado, inventar uma imagem poética válida sobre a condição humana requer uma profundidade de sentimento e uma intensidade de emoção inusitadas, e um grau muito maior de autêntica visão criadora. Em poucas palavras, de inspiração. Basear a hierarquia da realização artística na mera dificuldade ou elaboração do processo de composição é falácia muito divulgada porém vulgar, e se não fosse uma futilidade, de início, debater em termos de posição numa escala de valores, tal escala só poderia se basear na qualidade, na validade universal e na profundidade de visão e acuidade da própria obra, fosse ela criada em décadas de laborioso esforço ou num rasgo de inspiração.

Os critérios de realização no Teatro do Absurdo não são apenas a qualidade da invenção, a complexidade das imagens poéticas evocadas e a habilidade com a qual são combinadas e sustentadas, mas também – e ainda mais essencialmente – a *realidade* e a *verdade* da visão que tais imagens encarnam. Pois, apesar de toda a sua liberdade de invenção e de sua espontaneidade, o Teatro do

Absurdo preocupa-se com a comunicação de uma experiência de vida, e, ao fazê-lo, tenta ser escrupulosamente honesto e corajoso na apresentação da realidade da condição humana.

É com base nessa consideração que será possível resolver a controvérsia entre o teatro “realista” e o Teatro do Absurdo. Kenneth Tynan tinha razão ao dizer, em seu debate com Ionesco, que esperava que o artista comunicasse *a verdade*. Mas Ionesco, ao declarar que estava preocupado em comunicar *sua visão pessoal*, de forma alguma contradizia o postulado de Tynan. Ionesco também procura dizer a verdade – a verdade a respeito de sua intuição da condição humana. A exploração sincera de uma realidade psicológica, interior, não é de forma alguma menos verdadeira que a exploração de uma realidade exterior, objetiva. Decerto, a realidade da visão é mais imediata e está mais próxima do âmago da experiência que qualquer descrição de uma realidade objetiva. Será a pintura de um girassol por Van Gogh menos real, menos verdadeira objetivamente, que a figura de um girassol num livro de botânica? Sob alguns aspectos, é possível que sim, mas sem dúvida não, sob outros. E a pintura de Van Gogh terá um nível mais alto de verdade e realidade que qualquer ilustração científica, mesmo que o seu girassol tenha o número errado de pétalas.

As realidades de visão e percepção são tão reais quanto as realidades exteriores quantitativamente verificáveis. Não há verdadeira contradição entre o que se pretende ser um teatro de realidade objetiva e um de realidade subjetiva. Ambos são igualmente realistas, mas apenas preocupados com aspectos diferentes da realidade em sua vasta complexidade.

Isso também resolve o aparente conflito entre um teatro ideológico, politicamente orientado, e o Teatro do Absurdo, em aparência apolítico, anti-ideológico. Uma *pièce à thèse* sobre,

digamos, um assunto tão importante quanto a pena de morte tentará apresentar um conjunto de argumentos e circunstâncias que ilustrem seu tema. Se as circunstâncias apresentadas forem *verdadeiras*, a peça será convincente. Se forem obviamente distorcidas e manipuladas, ela será um fracasso. Mas o que porá à prova em último caso a veracidade da peça será sua capacidade de comunicar a verdade da *experiência* dos personagens em questão. E aqui a comprovação de sua verdade e realismo coincidirá, em última análise, com sua *realidade interior*. Por mais corretos que possam ser os detalhes estatísticos e descritivos de uma peça, sua verdade dramática dependerá da capacidade do autor de transmitir o medo de morrer da vítima, a realidade humana de sua condição. E também aqui a comprovação da verdade dependerá da capacidade criadora, da imaginação poética do autor. E este, precisamente, é o critério pelo qual podemos julgar a verdade das criações totalmente subjetivas de um teatro que não se atém a realidades sociais.

Não existe contradição entre teatro realista e não realista, ou entre o teatro objetivo e o subjetivo, mas apenas entre, por um lado, a visão poética, a verdade poética e a realidade imaginativa, e, por outro, a composição árida, mecânica, inerte e poeticamente falsa. Uma peça de tese escrita por um grande poeta como Brecht é tão verdadeira quanto a exploração de pesadelos particulares, como *As cadeiras*, de Ionesco. E, paradoxalmente, uma peça de Brecht na qual a verdade do poeta tenha sido mais forte que a tese apresentada poderá ser *politicamente* menos eficaz que aquela mesma peça de Ionesco, que ataca os absurdos da sociedade educada e da conversa burguesa.

Ao procurar tratar das últimas consequências da condição humana não em termos de compreensão intelectual, mas em termos de comunicação de uma verdade metafísica por intermédio de uma

experiência viva, o Teatro do Absurdo toca a esfera da religião. Há uma vasta diferença entre *conhecer* uma coisa na esfera conceitual e *experimentá-la* como vivência real. É característica de todas as grandes religiões não apenas possuírem um corpo de conhecimento que possa ser ensinado como informação cosmológica ou regras éticas, mas serem também capazes de comunicar a essência desse corpo de doutrina na imagem poética viva e frequente do ritual. É a perda desse segundo aspecto, que corresponde a uma necessidade interior de todo ser humano, que o declínio da religião deixou como uma deficiência profundamente sentida em nossa civilização. Temos ao menos algo semelhante a uma filosofia coerente no método científico, mas faltam-nos os meios de transformá-lo numa realidade viva, num foco de experiência na vida dos homens. É por isso que o teatro, um local no qual os homens se congregam para experimentar percepções poéticas ou artísticas, assumiu sob vários aspectos a função de uma igreja substituta. Vem daí a imensa importância dada ao teatro nos credos totalitários, que têm perfeita consciência da necessidade de transformar suas doutrinas em realidade experimentada, vivida, entre seus seguidores.

O Teatro do Absurdo, por mais paradoxal que isso possa parecer à primeira vista, pode ser encarado como uma tentativa de comunicação da experiência metafísica por trás da atitude científica e, ao mesmo tempo, de suplementá-la, compensando a visão parcial do mundo que ela apresenta e integrando-a numa visão mais ampla do mundo e seu mistério.

Pois se o Teatro do Absurdo apresenta o mundo como insensato e destituído de um princípio unificador, só o faz nos termos daquelas filosofias que partem do princípio de que o pensamento humano *pode* reduzir a totalidade do Universo a um sistema completo, unificado, coerente. É só do ponto de vista daqueles que não podem

suportar um mundo no qual é impossível saber por que razão ele foi criado, qual papel deve o homem desempenhar nele e o que constitui ações certas e erradas, que um retrato do Universo sem tais definições claras parecerá privado de sentido e sanidade, e tragicamente absurdo. A atitude científica moderna, no entanto, rejeita o postulado de uma explicação totalmente coerente e simplificada que possa englobar todos os fenômenos, objetivos e regras morais do mundo. Ao concentrar-se na exploração lenta e detalhada de áreas limitadas da realidade pelo método de tentativa e erro – elaborando, testando e rejeitando hipóteses –, a atitude científica aceita alegremente o ponto de vista de que temos de ser capazes de viver com a aceitação de que grandes segmentos de conhecimento e experiência permanecerão por muito tempo, e talvez para sempre, fora de nosso domínio; que os objetivos últimos não podem ser, e nunca serão, conhecidos; e que temos, portanto, de aceitar o fato de que sistemas metafísicos anteriores, sejam míticos, religiosos ou filosóficos, procuraram explicar o que permanecerá eternamente inexplicável. Desse ponto de vista, qualquer aderência a sistemas de pensamento que forneçam ou pretendam fornecer explicações completas do mundo e do lugar do homem nesse mundo deverá parecer infantil e imatura, uma fuga da realidade para a ilusão e o autoengano.

O Teatro do Absurdo expressa a angústia e o desespero que nascem da admissão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta pré-fabricadas. Como diz Camus em *O mito de Sísifo*:

A certeza da existência de um Deus que desse sentido à vida é muito mais atraente que o conhecimento de que sem ele se pode fazer o mal sem ser

punido. A escolha entre essas alternativas não seria difícil. Mas não há escolha, e é aí que começa a amargura.¹¹

Mas, se encaramos a angústia e o desespero e a ausência de alternativas divinamente reveladas, a angústia e o desespero podem ser vencidos. A sensação de perda diante da desintegração das soluções fáceis e do desaparecimento de ilusões caras só mantém seu fel enquanto a mente ainda se agarra às ilusões em pauta. Uma vez que elas sejam abandonadas, temos de nos reajustar à nova situação e encarar a própria realidade. E porque as ilusões que nos afligiam tornavam mais difícil para nós enfrentar a realidade, sua perda será sentida, enfim, como um alívio. Nas palavras de Demócrito que Beckett gosta de citar: “Nada é mais real que o Nada.”

A confrontação dos limites da condição humana é não só equivalente a uma aceitação da base filosófica da atitude científica, mas é também uma experiência mística profunda. É precisamente essa experiência do inefável, do vazio, do nada na base do Universo que forma o conteúdo da experiência mística tanto oriental quanto cristã. Pois se Lao-Tsé diz: “Foi do imencionável que nasceram o Céu e a Terra, o mencionável é apenas a mãe que cria as 10 mil criaturas, cada uma segundo sua espécie”,¹² São João da Cruz fala sobre a intuição da alma “que ela não pode de todo compreender Deus”,¹³ e Mestre Eckhart expressa a mesma experiência nas palavras: “A Divindade é pobre, nua e vazia, como se não existisse; ela não tem, não quer, não deseja, não trabalha, não obtém. ... A Divindade é tão vazia quanto se não existisse.”¹⁴ Em outras palavras, ao enfrentar a incapacidade do homem de jamais compreender o sentido do Universo, ao reconhecer a total transcendência da divindade, sua total diferença de tudo o que podemos compreender pelos sentidos, os grandes místicos

experimentaram um sentido de alegria e libertação. Essa alegria também emana do reconhecimento de que a linguagem e a lógica do pensamento cognitivo não podem fazer justiça à natureza última da realidade. Por isso uma filosofia profundamente mística como o zen-budismo baseia-se na rejeição do próprio pensamento conceitual:

A negação da realidade é a sua afirmação,
E a afirmação do vazio é a sua negação.¹⁵

O recente aumento de interesse pelo zen nos países ocidentais é uma expressão das mesmas tendências que explicam o sucesso do Teatro do Absurdo: uma preocupação com as realidades últimas e a admissão de não serem elas atingíveis só por intermédio do pensamento conceitual. É atribuída a Ionesco uma comparação entre o método dos zen-budistas e o Teatro do Absurdo,¹⁶ e em verdade os métodos de ensino dos mestres zen, sua utilização de agressão física em resposta a perguntas sobre a natureza do esclarecimento, bem como sua proposição de problemas de nonsense, assemelham-se intimamente a alguns procedimentos do Teatro do Absurdo.

Vista desse ponto de vista, a deposição da linguagem e da lógica do trono que ocupavam torna-se parte de uma atitude essencialmente mística em relação à base da realidade, considerada por demais complexa e ao mesmo tempo por demais unificada, por demais una, para poder ser validamente expressada pelos meios analíticos da sintaxe ordenada e do pensamento conceitual. Do mesmo modo por que os místicos recorrem à imagem poética, assim também o faz o Teatro do Absurdo. Mas se este apresenta analogias com os métodos e com a imagística do misticismo, como pode ele, ao mesmo tempo, ser considerado

expressão do ceticismo, da humilde recusa em fornecer explicações para os absolutos, que caracteriza a atitude científica?

A resposta é simplesmente que não existe contradição entre a aceitação das limitações da capacidade do homem para compreender toda a realidade num único sistema de valores e a aceitação da unidade misteriosa e inefável, que transcende toda compreensão racional e que, uma vez experimentada, dá serenidade mental e força para enfrentarmos a condição humana. Esses são, em verdade, os dois lados da mesma medalha: a experiência mística da absoluta diversidade e inefabilidade da realidade última é a contrapartida religiosa e poética do reconhecimento racional das limitações dos sentidos e do intelecto do homem, que o reduzem à lenta e empírica descoberta do mundo. Ambas as atitudes são diametralmente opostas aos sistemas de pensamento, religiosos ou ideológicos (por exemplo, o marxismo) que proclamam poder dar respostas completas a todas as questões de objetivos finais ou de conduta diária.

A admissão de que pensar por meio de imagens poéticas tem validade paralela à do pensamento conceitual, bem como a insistência numa clara compreensão das funções e possibilidades de cada modo, não constitui de forma alguma uma volta ao irracionalismo; muito pelo contrário, abre o caminho para uma atitude verdadeiramente racional.

Em última análise, um fenômeno como o Teatro do Absurdo não reflete desespero nem o retorno a forças obscuras e irracionais; antes expressa a preocupação do homem moderno de dialogar com o mundo em que vive. Ele tenta fazê-lo enfrentar a condição humana tal como ela é, libertá-lo de ilusões fadadas a causar desajustamentos e decepções constantes. Há pressões imensas em nosso mundo buscando levar a humanidade a suportar sua perda

de fé e de certezas morais por meio de entorpecentes que a façam esquecer: os entretenimentos de massa, as satisfações materiais superficiais, as pseudoexplicações da realidade, as ideologias baratas. No fim desse caminho estará o Admirável Mundo Novo, de Huxley, e seus insensíveis autômatos alegres. Hoje, quando a morte e a velhice são cada vez mais disfarçadas com eufemismos e um confortador linguajar infantil, e quando a vida está ameaçada de ser sufocada pelo consumo maciço da vulgaridade mecanizada e hipnótica, a necessidade de confrontar o homem com a realidade de sua condição é maior que nunca. Pois a dignidade do homem reside em sua capacidade de enfrentar a realidade em toda a sua insensatez, aceitá-la livremente, sem medo, sem ilusões – e rir-se dela.

É a essa causa que se dedicam, de várias maneiras individuais, modestas e quixotescas, os dramaturgos do Absurdo.

^x No original, Esslin fortalece a frase por enunciá-la por intermédio da forma shakespeariana: *The time is out of joint: O cursed spite! That ever I was born to set it right.* (N.T.)

9. Além do Absurdo

OS PRINCIPAIS DRAMATURGOS abordados neste livro surgiram no teatro no final da década de 1940 e início da década de 1950; no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, tinham alcançado fama e reconhecimento, e exerciam considerável influência sobre os jovens teatrólogos.

Em meados da década de 1960, a situação iria mudar. Teria o Teatro do Absurdo se desgastado? Teria se tornado apenas um modismo ultrapassado?

No que diz respeito ao modismo, a resposta certamente é afirmativa. E, sem dúvida, qualquer nova abordagem torna-se moda junto ao público, aos críticos e, na verdade, junto aos escritores. Em todo e qualquer tempo, os manuscritos enviados a produtores e editores exibem com nitidez traços da moda prevalecente. Nada há de desonroso nisso: o movimento das modas na arte, bem como na indumentária, é um dos mecanismos por meio dos quais mudanças de atitude são disseminadas ao longo dos diversos escalões da sociedade. A partir de determinados pontos de vista, *todo* movimento ou estilo artístico, em algum momento, definiu a moda predominante. Se não for mais que isso, desapareceu sem deixar vestígio. Se teve um conteúdo autêntico, se contribuiu para o engrandecimento da percepção humana, se criou novos meios de expressão, se abriu novas áreas de experiência, entretanto, terá sido absorvido pelas práticas correntes.

E foi o que ocorreu com o Teatro do Absurdo, que, além de ter sido moda, sem dúvida *foi* uma contribuição autêntica ao

vocabulário permanente da expressão dramática.

Novos mecanismos teatrais, novas abordagens à linguagem, ao personagem, ao enredo e à construção de peças são necessários à preservação da vitalidade do teatro. A surpresa, o impacto, o susto da incompreensão constam entre as armas mais potentes do arsenal do palco. Porém, quanto mais impressionantes e surpreendentes são esses mecanismos, tanto mais rapidamente eles se esgotam. A plateia da segunda apresentação de *Esperando Godot* já não pôde reviver inteiramente o impacto da novidade vivenciado pelo público da noite de estreia, visto que muitos espectadores daquela segunda noite já teriam ouvido falar da peça ou lido a seu respeito nos jornais. (Daí o fato de estreias serem consideradas eventos especiais, desde os primórdios do teatro.) Portanto, é absolutamente natural que muitos dos mecanismos e das invenções criados pelos dramaturgos do Absurdo já não sejam tão chocantes ou surpreendentes. Esses mecanismos decerto passaram a integrar o vocabulário cotidiano da dramaturgia de modo geral. Se um dramaturgo como John Osborne, que geralmente trabalha de acordo com uma convenção bastante distinta, inicia, com toda a naturalidade, uma peça como *Inadmissible Evidence* (*Evidência inadmissível*, 1964) com uma sequência onírica e ninguém na plateia fica escandalizado ou surpreso, o fato ilustra o grau em que as inovações introduzidas pelos teatrólogos do Absurdo foram integradas à prática corrente da técnica dramática. Os dramaturgos atuantes em meados dos anos 1960 tinham plenas condições de utilizar o vocabulário dramático desenvolvido pelos praticantes do Teatro do Absurdo, e as respectivas plateias aprenderam a aceitar esse vocabulário, assim como tinham aprendido a responder ao vocabulário dramático do teatro épico de Brecht, também incomum e impactante no passado.

O teatro brechtiano, resolvido a fazer do tablado uma plataforma para a pesquisa social e a experimentação, desenvolveu um vocabulário novo e válido para apresentar a realidade *externa* do mundo, fazendo-o com mais eficiência, talvez, que o ilusionismo fotográfico do teatro pós-naturalista; os praticantes do Teatro do Absurdo, por outro lado, desenvolveram um vocabulário e uma convenção teatral capazes de encenar uma realidade *interna, psicológica*, uma paisagem do interior da mente. Para os que os vivenciam, sonhos, devaneios, fantasias, pesadelos e alucinações são realidades tão significativas, tão aterrorizantes, tão marcantes em suas vidas quanto quaisquer realidades externas. E percepções acerca do funcionamento dos sonhos e das fantasias de terceiros podem ser tão emocionalmente gratificantes, tão fascinantes e catárticas quanto percepções acerca das circunstâncias externas da vida de alguém.

Por conseguinte, os dramaturgos da era pós-Brecht e pós-Absurdo têm à disposição um riquíssimo vocabulário acerca da técnica dramática. Eles podem empregar esses mecanismos com liberdade, seja isoladamente, seja em uma variedade infinita de combinações, somados àqueles que lhes foram legados por outras convenções dramáticas do passado.

Longe de estar acabado ou desgastado, portanto, o Teatro do Absurdo está sendo absorvido às práticas comuns da tradição, das quais – conforme tentei demonstrar ao longo deste livro – esse teatro jamais se distanciou inteiramente, e a partir das quais, chegada a hora propícia, ele emergiu em sua forma específica, em seu momento específico.

Dentre os mestres reconhecidos do Teatro do Absurdo, Beckett, Ionesco e Pinter seguem ativos e continuam a explorar novas áreas de expressão e conteúdo. Genet tem estado silente, e Adamov

morreu. E embora seja difícil afirmar que qualquer integrante da nova geração de dramaturgos surgidos desde a década de 1950 se encaixe perfeitamente na categoria do Teatro do Absurdo, é possível dizer que nenhum deles está inteiramente imune a essa influência; assim como é impossível dizer que algum deles esteja imune ao impacto causado pelas teorias ou pela prática de Brecht. Uma peça como *Marat/Sade* (1964), de Peter Weiss, contém efeitos de alienação sutis e diversos que nitidamente decorrem de – e até ultrapassam – Brecht; o fato, por exemplo, de que uma peça histórica seja apresentada como se fosse encenada por pacientes de um manicômio, com cenas de um amor supostamente romântico representadas por um maníaco sexual que precisa ser contido com banhos de água fria, é o caso extremo de uma atuação que segue o conceito brechtiano de alienação. Mas, ao mesmo tempo, o uso que a peça faz das fantasias dos loucos e sua qualidade essencial como metáfora da própria condição humana devem muito a Beckett, Ionesco e Genet também. O estilo da peça, como já se disse, é derivado do Teatro da Crueldade, segundo Artaud – e essa afirmação está correta. Mas Artaud foi também uma das inspirações principais do Teatro do Absurdo. Além disso, em termos de tema, *Marat/Sade* aborda um debate entre a visão de mundo de Brecht e a do Teatro do Absurdo. Marat, o revolucionário com preocupações sociais, acredita que é preciso empregar a violência para tornar o homem bom, criando uma sociedade justa, mesmo que seja por meio do terror; ao passo que Sade, autor das mais cruéis fantasias de tortura, tendo olhado para dentro de si mesmo, chega à conclusão de que somente se o homem encarar sua própria crueldade, em termos individuais, e assim tomar conhecimento da corrupção inerente à sua própria natureza, poderá estabelecer um

mundo não violento e justo; esse é o caminho da introspecção, o caminho de Ionesco, e não de Brecht.

O trabalho de um grande dramaturgo como John Arden também revela indícios do estilo e da influência de Brecht, aliados a elementos de fantasia e introspecção derivados do Teatro do Absurdo. O ritual da expulsão do político condenado como bode expiatório da cidade, na peça *The Workhouse Donkey* (*O asno do reformatório*, 1963), tem um sabor de Genet; a árvore, em *Armstrong's Last Goodnight* (*O último boa-noite de Armstrong*, 1965), da qual pende o corpo de Armstrong, apresenta a simplicidade cabal de uma imagem beckettiana; e a abordagem fantástica da tribulação do próprio autor, em *The Bagman* (*O vendedor ambulante*, 1970), demonstra paralelos interessantes com o trabalho de Ionesco.

Fusão semelhante de elementos épicos e absurdos caracteriza a obra de Edward Bond, outro importante teatrólogo inglês do período posterior ao Teatro do Absurdo. A peça *Lear* (1971), de autoria de Bond, contém o ímpeto de uma parábola cênica brechtiana, mas a abordagem da loucura de Lear por meio da materialização de seus pensamentos, na figura do menino morto que o acompanha, tem o carimbo do Teatro do Absurdo.

As peças de Tom Stoppard também exibem claramente o impacto do Teatro do Absurdo, apesar das diferenças evidentes observadas em outros aspectos relacionados à sua abordagem e tradição – isto é, a tradição da alta comédia inglesa. *Rosencrantz e Guildenstern morreram* (1966) emprega elementos estruturais de *Esperando Godot*, ao passo que *Jumpers* (*Ginastas*, 1972) conclui sua jocosa e absurda exploração do problema do bem e do mal na existência humana com a paráfrase direta de um célebre trecho de *Esperando Godot*: “Ao lado do túmulo, o coveiro tira o chapéu e engravida a

enlutada mais bela.” E o personagem Archie, que com certeza é também o autor da peça, acrescenta: “É isso mesmo... o jeito é transar.” O débito da peça para com Samuel Beckett não poderia ser enfatizado com mais obviedade.

Nos Estados Unidos, a influência generalizada dos praticantes do Teatro do Absurdo fica patente na obra dos melhores dramaturgos da nova geração, tais como Israel Horovitz ou Sam Shepard, para citar apenas dois dos mais destacados.

Na França, Romain Weingarten e Roland Dubillard – dois excelentes teatrólogos num período que configura certa calma no desenvolvimento do teatro nacional – dão prosseguimento à tradição, enquanto no mundo germanófono a vanguarda austríaca também pode ser considerada uma derivação dos experimentos e das inovações de Beckett, Ionesco e Genet. Peter Handke, cuja peça *Kaspar* (1968) representa uma das principais contribuições da Europa Central para o teatro do nosso tempo, é um expoente da crítica da linguagem tal como iniciada pelo Teatro do Absurdo; Wolfgang Bauer, em peças como *Magic Afternoon (Tarde mágica, 1968)* e *Change (Mudança, 1969)*, transfere a situação básica de *Esperando Godot* para um ambiente naturalista de tédio existencial grotescamente satirizado, enquanto as peças de Thomas Bernhard, preocupadas com deformidade, morte e doença, descendem nitidamente de Beckett.

Se determinados aspectos do Teatro do Absurdo foram, portanto, reintegrados natural e facilmente à prática corrente da tradição, outros decerto contribuíram para as tendências negativas e contestadoras que apontam em direção ao dismantelamento dessa mesma tradição e à sua troca por formas novas e inauditas. A rejeição de conceitos tradicionais de enredo e personagem observada no Teatro do Absurdo e a desvalorização do diálogo e da

própria linguagem sem dúvida desempenharam seu papel na formulação das negações bem mais radicais propostas pelos criadores dos conceitos revolucionários de uma arte que vai além do próprio teatro, ou seja, a arte do happening. Ainda é cedo para emitir um julgamento sobre a validade desses esforços, sobre seu potencial como fontes de uma nova forma de arte. Mas seria tolice descartá-los sumariamente apenas porque alguns – e apenas alguns – dos primeiros experimentos foram pueris ou amadores em sua execução.

Longe de ser sinal de decadência ou modismo tolo, a busca da inovação, de novos métodos e novas técnicas, os experimentos com novas formas de expressão em nosso tempo são, a meu ver, indicação da vitalidade do teatro, de sua consciência quanto às ilimitadas oportunidades de um mundo que se transforma depressa, sob o impacto de novas tecnologias. Nessas condições, arte alguma pode sobreviver se retroceder de modo complacente a tradições e padrões passados – muito menos o teatro, a mais social das artes, que responde diretamente à mudança social. O Teatro do Absurdo foi a expressão desses impulsos, uma resposta às mudanças culturais e sociais da nossa época. Por isso, ele não se enrijeceu, tornando-se apenas mais uma convenção inflexível – nem poderia fazê-lo, visto que a força que o impele continua a se manifestar nos múltiplos esforços de uma vanguarda proteica.

Notas

Introdução

1. *San Quentin News*, 28 nov 1957.
2. Idem.
3. *Theatre Arts*, jul 1958.
4. Ibid.
5. *San Quentin News*, 28 nov 1957.
6. A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p.18.
7. E. Ionesco, “Dans les armes de la ville”.

1. Samuel Beckett: A busca do eu

1. S. Beckett, *Murphy*, p.269.
2. S. Beckett, *Proust*, p.57.
3. S. Beckett, apud Harold Hobson, “Samuel Beckett, Dramatist of the Year”.
4. S. Beckett, “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, p.13.
5. *Letters of James Joyce*, in Stuart Gilbert (org.), p.280-1.
6. S. Beckett, *Proust*, p.46.
7. Ibid., p.47.
8. S. Beckett, *More Pricks than Kicks*, p.43.
9. R. Ellmann, *James Joyce*, p.661.
10. Idem.
11. Ibid., p.662.
12. P. Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, p.50.
13. S. Beckett, *More Pricks than Kicks*, p.32.
14. P. Guggenheim, op.cit., p.50.

15. N. Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, p.32.
16. Carta de Herbert Blau a integrantes do Actor's Workshop de São Francisco, Londres, 28 out 1959.
17. Claude Mauriac, *La littérature contemporaine*, p.83.
18. A. Schneider, "Waiting for Beckett".
19. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.41.
20. Ibid., p.37.
21. Ibid., p.34.
22. N. Gessner, op.cit., p.37.
23. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.33.
24. E. Bentley, *What is Theatre*, p.158.
25. H. de Balzac, *Oeuvres complètes*, Paris, 1866, XIX.
26. S. Beckett, *Proust*, p.2-3.
27. Ibid., p.4-5.
28. Ibid., p.13.
29. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.48.
30. Ibid., p.88.
31. Ibid., p.32.
32. Ibid., p.89.
33. Ibid., p.91.
34. S. Beckett, *En attendant Godot*, p.30.
35. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.18.
36. S. Beckett, apud Harold Hobson, op.cit., e por Alan Schneider, op.cit.
37. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.11.
38. Ibid., p.12-3.
39. Idem.
40. Ibid., p.31.
41. Ibid., p.73-4.
42. Ibid., p.83-4.
43. Ibid., p.42.

44. Ibid., p.10.
45. Ibid., p.18.
46. Ibid., p.20.
47. Ibid., p.80.
48. Ibid., p.34.
49. E. Metman, "Reflections on Samuel Beckett's plays", p.51.
50. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.91.
51. S. Beckett, *Proust*, p.8 (grifos meus).
52. Ibid., p.9.
53. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.64.
54. Ibid., p.62-3.
55. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, p.111.
56. S. Beckett, *Watt*, p.144-5.
57. Ibid., p.146.
58. S. Beckett, *Endgame*, Nova York, Grove Press, 1958, p.43.
59. Ibid., p.38.
60. Ibid., p.14.
61. Ibid., p.68.
62. Ibid., p.75.
63. Ibid., p.13.
64. Ibid., p.56.
65. Ibid., p.69.
66. Ibid., p.78.
67. Ibid., p.79.
68. Ibid., p.81.
69. N. Evreïnov, *The Theatre of the Soul, Monodrama*, tradução de M. Potapenko e C. St. John, Londres, 1915.
70. S. Beckett, *Endgame*, p.44.
71. Ibid., p.1.
72. L. Abel, "Joyce the father, Beckett the son".

73. S. Beckett, *Endgame*, p.78.
74. S. Beckett, *Fin de partie*, p.103-5.
75. S. Beckett, *Endgame*, p.79.
76. S. Beckett, *Malone Dies*, in *Three Novels*, p.193.
77. S. Beckett, *Murphy*, p.246.
78. E. Metman, op.cit., p.58.
79. S. Beckett, *Act Without Words I*, in *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*.
80. S. Beckett, *Endgame*, p.57.
81. S. Beckett, *All That Fall*, in *Krapp's Last Tape*, p.53.
82. Ibid., p.74.
83. Ibid., p.88.
84. S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, in op.cit., p.25.
85. Ibid., p.28.
86. S. Beckett, *Embers*, in op.cit., p.115.
87. Ibid., p.121.
88. Ibid., p.111.
89. S. Beckett, *Molloy*, in *Three Novels*, p.50.
90. S. Beckett, *Murphy*, p.40.
91. S. Beckett, *Molloy*, p.28.
92. S. Beckett, *The Unnamable*, in *Three Novels*, p.316.
93. S. Beckett, *Endgame*, p.32-3.
94. S. Beckett, *Waiting for Godot*, p.61.
95. S. Beckett, *Endgame*, p.70.
96. S. Beckett, *Molloy*, p.64.

2. Arthur Adamov: O curável e o incurável

1. A. Adamov, *L'Aveu*, p.19.
2. Ibid., p.23.

3. Ibid., p.25-6.
4. Ibid., p.28.
5. Ibid., p.42.
6. Ibid., p.45.
7. Idem.
8. A. Adamov, "The endless humiliation", *Evergreen Review*, n.8, 1959, p.64-95.
9. A. Adamov, *L'Aveu*, p.69; "The endless humiliation", p.75.
10. C.G. Jung, *Le moi et l'inconscient*, 1938.
11. A. Adamov, *L'Aveu*, p.37; "The endless humiliation", p.67.
12. A. Adamov, *L'Aveu*, p.58; "The endless humiliation", p.67.
13. A. Adamov, *L'Aveu*, p.106.
14. Ibid., p.110.
15. Ibid., p.114.
16. Ibid., p.115.
17. A. Adamov, "Une fin et un commencement", p.17.
18. A. Adamov, "Assignment", p.3.
19. Ibid., rodapé p.6.
20. A. Adamov, "Le refus", rodapé p.6.
21. "Une fin et un commencement", p.16.
22. Idem.
23. A. Adamov, *Théâtre II*, "Note préliminaire", p.8.
24. Idem.
25. Ibid., p.9.
26. A. Adamov, *La parodie. L'Invasion*, p.22.
27. A. Adamov, *L'Aveu*, p.85; "The endless humiliation", p.85.
28. A. Adamov, *Théâtre I*, p.86.
29. Ibid., p.94.
30. A. Adamov, *La parodie, L'Invasion*, p.16.
31. Idem.
32. A. Adamov, apud Carlos Lynes Jr., "Adamov or 'le sens littéral' in the Theatre".

33. A. Adamov, *Théâtre I*, p.107.
34. A. Adamov, *La parodie, L'Invasion*, p.22.
35. Ibid., p.23.
36. A. Adamov, *Théâtre II*, p.11.
37. Ibid., p.12.
38. Idem.
39. Ibid., p.13.
40. M. Regnaut, "Arthur Adamov et le sens du fétichisme".
41. A. Adamov, *Théâtre II*, p.14.
42. A. Adamov, *As We Were*, *Evergreen Review*, I, 4, 1957.
43. A. Adamov, *Théâtre II*, p.15.
44. Idem.
45. Ibid., p.17.
46. A. Adamov, *Théâtre I*, p.136.
47. "Qui êtes-vous Arthur Adamov?", *Cité Panorama* (boletim-programa do Théâtre de la Cité, de Roger Planchon), Villeurbanne, n.9, 1960.
48. A. Adamov, *Théâtre de société. Scènes d'actualité*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1958.

3. Eugène Ionesco: Teatro e antiteatro

1. K. Tynan, "Ionesco, man of destiny?", *The Observer*, 22 jun 1958.
2. E. Ionesco, "The playwright's role".
3. Idem.
4. Idem.
5. K. Tynan, "Ionesco and the phantom", *The Observer*, 6 jul 1958.
6. E. Ionesco, "Le coeur n'est pas sur la main".
7. Idem.
8. E. Ionesco, "Lorsque j'écris...", *Cahiers des Saisons*, n.15.
9. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.253.

10. E. Ionesco, "Printemps 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal", p.104.
11. Idem.
12. E. Ionesco, "Lorsque j'écris...".
13. E. Ionesco, "Printemps 1939", p.98.
14. Ibid., p.103.
15. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.247.
16. Ibid., p.253.
17. Lutembi, "Contribution à une étude des sources de *La cantatrice chauve*".
18. E. Ionesco, "La tragédie du langage".
19. Idem.
20. Idem.
21. N. Bataille, "La bataille de *La cantatrice*".
22. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.258.
23. Ibid., p.258-9.
24. *The Observer*, 14 jul 1958.
25. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.268.
26. E. Ionesco, "The world of Ionesco".
27. E. Ionesco, "The tragedy of language".
28. E. Ionesco, "Le point du départ".
29. E. Ionesco, "Prefácio", *Les possédés*.
30. Idem.
31. Idem.
32. J. Lemarchand, "Prefácio" in Ionesco, *Théâtre I*.
33. P.A. Touchard, "La loi du théâtre".
34. Carta de Ionesco a Sylvain Dhomme, apud Towarnicki, "Des chaises vides... à Broadway".
35. J. Anouilh, "Du chapitre des *Chaises*".
36. E. Ionesco, *Victims of Duty*, in *Plays*, vol.II, p.119.
37. Ibid., p.158-9.
38. Ibid., p.162.

39. Ibid., p.159.
40. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, p.60.
41. Ibid., p.85.
42. S. Doubrovsky, "Le rire d'Eugène Ionesco".
43. Idem.
44. E. Ionesco, "Le point du départ".
45. Idem.
46. E. Ionesco, *Théâtre I. The Motor Show*, in *3 Arts Quarterly*.
47. E. Ionesco, *La jeune fille à marier*, in *Théâtre II*, in *Plays*, vol.III, p.158.
48. E. Ionesco, *Le maître*, in *Théâtre II*, in *Plays*, vol.IV.
49. E. Ionesco, entrevista in *L'Express*, 28 jan 1960.
50. E. Ionesco, *Amédée*, in *Plays*, vol.II, p.8.
51. Ibid., p.48.
52. No original francês as palavras são *verre e fer*.
53. E. Ionesco, *Amédée*, in *Plays*, vol.II, p.52-3.
54. Ibid., p.62.
55. E. Ionesco, "Oriflamme", *Nouvelle Revue Française*, fev 1954.
56. Idem.
57. E. Ionesco, *Le tableau*, in *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique*, n.1, 1958, p.44.
58. Ibid., p.5.
59. Idem.
60. E. Ionesco, "Eugène Ionesco ouvre le feu".
61. E. Ionesco, "Pages de journal".
62. E. Ionesco, "Eugène Ionesco ouvre le feu".
63. E. Ionesco, *Improvisation*, in *Plays*, vol.III, p.112-3.
64. Ibid., p.113-4.
65. Ibid., p.149-50.
66. *Théâtre populaire*, n.17, 1º mar 1956, p.77.
67. Sam White, "Paris Newsletter", *Evening Standard*, 24 mai 1957.

68. E. Ionesco, *Impromptu pour la duchesse de Windsor*, p.6-7.
69. Trad. Stanley Read, *Evergreen Review*, vol.I, n.3, 1957. Outra tradução, de Jean Stewart, in *The Colonel's Photograph*, 1967.
70. E. Ionesco, *The Killer*, in *Plays*, vol.III, p.9.
71. THE *New York Times*, 3 abr 1960.
72. *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossier 7, 1959.
73. Ionesco, entrevista com Claude Sarraute, *Le Monde*, 17 jan 1960.
74. *The Times*, 29 abr 1960.
75. *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossiers 10-11, 1960.
76. E. Ionesco, "Printemps, 1939", p.98.
77. "Prefácio", *Les possédés*.
78. E. Ionesco, "Experience du théâtre", p.268.
79. E. Ionesco, "La démystification par l'humour noir".
80. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.270.
81. E. Ionesco, "The world of Ionesco".
82. Entrevista, in *L'Express*, 28 jan 1960.
83. Idem.
84. E. Ionesco, "Théâtre et anti-théâtre".
85. E. Ionesco, "Pages de journal", p.231.
86. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.262.
87. Idem.
88. Idem.
89. Ibid., p.260.
90. E. Ionesco, "La démystification par l'humour noir".
91. A. Bosquet, "Le théâtre d'Eugène Ionesco, ou Les 36 recettes du comique".
92. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.264.
93. E. Ionesco apud Towarnicki, "Des *Chaises vides* à Broadway".

4. Jean Genet: A sala dos espelhos

1. J. Genet, *Journal du voleur*, p.282.
2. Ibid., p.47.
3. Ibid., p.48.
4. Ibid., p.92.
5. Ibid., p.131.
6. J.-P. Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, p.397.
7. Ibid., p.421.
8. J. Genet, *Journal du voleur*, p.283.
9. J.-P. Sartre, *Saint Genet*, p.501.
10. J. Genet, *Journal du voleur*, p.47.
11. Ibid., p.93.
12. J. Genet, *Deathwatch*, in *The Maids/Deathwatch*, p.128.
13. Ibid., p.103-4.
14. J. Genet, *The Maids*, in *The Maids/Deathwatch*, p.61.
15. Ibid., p.86.
16. J. Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*, in *Oeuvres complètes*, vol.II, p.119.
17. J. Genet, carta a Pauvert, in *Les Bonnes – L'Atelier d'Alberto Giacometti*, p.145-6.
18. Ibid., p.147.
19. J.-P. Sarte, *Saint Genet*, p.9.
20. J.-P. Sartre, introdução a *The Maids/Deathwatch*, p.30.
21. J. Genet, carta a Pauvert, op.cit., p.144.
22. Idem.
23. Ibid., p.142.
24. *The News Chronicle*, 23 abr 1957.
25. *The News Chronicle*, 24 abr 1957.
26. *The New Statesman*, 4 mai 1957.
27. Idem.
28. Idem.
29. *Picture Post*, 11 mai 1957.

30. J. Genet, *The Blacks*, Nova York, Grove Press, 1960, p.11.
31. Ibid., p.39.
32. Ibid., p.127.
33. Ibid., p.22.
34. Ibid., p.10.
35. Ibid., p.47.
36. Ibid., p.44.
37. P. Weiss, *Perseguição e assassinato de Jean Paul Marat – Representados pelos Internos do Hospício de Charenton sob direção do Marquês de Sade (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, que estreou em Berlim, em 1964).
38. Para uma descrição do estilo de vida de Genet, ver *Jean Genet in Tangiers*, de M. Choukri, Ecco Press, Nova York, 1974.
39. J.-P. Sartre, *Saint Genet*, p.535.
40. Ibid., p.388.

5. Harold Pinter: Certezas e incertezas

1. H. Pinter, entrevista com Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 out 1960.
2. H. Pinter, entrevista com Hallam Tennyson, BBC General Overseas Service, 7 ago 1960.
3. H. Pinter, entrevista com Tynan.
4. H. Pinter, *The Room*, in *The Birthday Party and Other Plays*, p.102.
5. Ibid., p.103.
6. Ibid., p.118.
7. H. Pinter, *The Dumb Waiter*, in *The Birthday Party and Other Plays*, p.150.
8. Idem.
9. H. Pinter, *The Birthday Party and Other Plays*, p.23.
10. Ibid., p.54-5.
11. H. Pinter, entrevista com Tynan.

12. H. Pinter, entrevista com Tennyson.
13. Idem.
14. Idem.
15. Notas de programa para as apresentações de *The Room* e *The Dumb Waiter* no Royal Court Theatre, Londres, 30 mar 1960.
16. H. Pinter, entrevista com Tynan.
17. H. Pinter, *A Slight Ache*, in *Tomorrow*, n.4, 1960. Também in *A Slight Ache and Other Plays*.
18. H. Pinter, *The Caretaker*, p.77.
19. H. Pinter, entrevista com Tynan.
20. *The Sunday Times*, 14 ago 1960.
21. H. Pinter, *The Caretaker*, p.63.
22. Ibid., p.25.
23. Ibid., p.57.
24. Ibid., p.60.
25. H. Pinter, *The Dwarfs*, in *A Slight Ache and Other Plays*, p.116.
26. Ibid., p.97.
27. Ibid., p.99.
28. Ibid., p.111.
29. H. Pinter, entrevista com Tynan.
30. Idem.

6. Paralelos e prosélitos

1. J. Tardieu, *Théâtre de chambre*, p.10.
2. Ibid., p.14.
3. Ibid., p.23.
4. J. Tardieu, *Théâtre II: Poèmes à jouer*, p.163.
5. Ibid., p.240-1.
6. B. Vian, *Les bâtisseurs d'empire*, p.8.

7. D. Buzzatti, *Un caso clinico*, p.182.
8. E. d'Errico, *La foresta*, in *Il Dramma*, p.9.
9. Ver Pallottino, *The Etruscans*, Penguin Books, 1953, p.246.
10. M. de Pedrolo, *Cruma*, in *Premi Joan Santamaria 1957*, p.14.
11. M. de Pedrolo, *Homes i No*, in *Quaderns de Teatre A.D.B.*, n.2, p.24.
12. F. Arrabal, *Théâtre*, p.13-4.
13. *Ibid.*, p.152.
14. M. Frisch, *Biedermann und die Brandstifter*, p.78. Baseada em peça radiofônica transmitida pela Bayrischer Rundfunk, Munique, mar 1953, como *Herr Biedermann und die Brandstifter*.
15. *Ibid.*, p.20.
16. H. Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt*, p.100.
17. W. Hildesheimer, "Erlanger Rede über das absurde Theater".
18. *Idem.*
19. W. Hildesheimer, *Spiele in denen es dunkel wird*, Pfullingen, Neske, 1958.
20. G. Grass, *Die Bösen Köche*, manuscrito de produção, p.101.
21. N.F. Simpson, *A Resounding Tinkle*, in *New English Dramatist*, n.2, p.81. Inicialmente publicada in Kenneth Tynan (org.), *The Observer Plays*.
22. N.F. Simpson, *A Resounding Tinkle* (versão resumida), in *The Hole and Other Plays and Sketches*, p.88.
23. N.F. Simpson, *A Resounding Tinkle*, in *New English Dramatists*, n.2, p.99.
24. *Ibid.*, p.100.
25. *Idem.*
26. *Ibid.*, p.130.
27. *Ibid.*, p.140.
28. Simpson apud Penelope Gilliatt, "Schoolmaster from Battersea", *Manchester Guardian*, 14 abr 1960.
29. Simpson apud *Daily Mail*, 25 fev 1960.
30. N.F. Simpson, *A Resounding Tinkle* (versão resumida), p.87-8.
31. N.F. Simpson, *The Hole*, in *The Hole and Other Plays and Sketches*, p.11.
32. Simpson, entrevista na BBC General Overseas Service, 6 mar 1960.

33. N.F. Simpson, *One Way Pendulum*, p.50.
34. Para um breve relato sobre o trabalho de Witkiewicz e Gombrowicz, ver Capítulo 7.

7. A tradição do Absurdo

1. W. Hazlitt, "The Indian jugglers", *Table Talk*, p.78.
2. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Werke*, vol.I, p.94.
3. H. Reich, *Der Mimus*, vol.I, p.459.
4. *Ibid.*, p.460.
5. *Idem.*
6. *Ibid.*, p.595-6.
7. E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, p.7.
8. J. Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, p.212.
9. M. Beerbohm, *Around Theatres*, p.350.
10. Apud Collin McInnes, *The Spectator*, 23 dez 1960.
11. E. Ionesco, *The Chairs*, p.115.
12. *Time*, 12 dez 1960.
13. J. Nestroy, *Judith und Holofernes*, cena 3, in *Sämtliche Werke*, vol.IV, p.167.
14. W. Shakespeare, *As You Like It*, Ato II, cena 7.
15. G. Büchner, *Leonce und Lena*, Ato II, cena 2.
16. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, p.101.
17. R. Benayoun, *Anthologie du nonsense*, p.36.
18. R. Corbet, "Epilogus incerti authoris", in J.M. Cohen (org.), *Comic and Curious Verse*, p.217.
19. E. Sewell, *The Field of Nonsense*, p.128.
20. C. Morgenstern, "Der Lattenzaun", trad. R.F.C. Hull, in *More Comic and Curious Verse*, p.49.
21. C. Morgenstern, "Das Butterbrotpapier", trad. A.E.W. Eitzen, in *Das Mondschaft*, p.19.
22. C. Morgenstern, "Das Grosse Lalula-", in *Alle Galgenlieder*, p.23.

23. M. Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries*, p.27.
24. E. Ionesco, "Lorsque j'écris", p.211.
25. A. Strindberg, *A Dream Play*, in *Six Plays of Strindberg*, p.193.
26. J. Joyce, *Ulysses in Nighttown*, adaptação de Marjorie Barkentin, sob supervisão de Padraic Colum; estreia em Nova York, 5 jun 1958 (Nova York, Random House Modern Library Paperbacks, 1958). Também *Bloomsday*, outra adaptação de *Ulysses*, por Alan MacClelland.
27. E. Ionesco, "Dans les armes de la ville", p.4.
28. Apud André Franck, "Il y a dix ans...", in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, n.20, out 1957, p.35.
29. S. Mallarmé, "Richard Wagner, rêverie d'un poète français", in *Oeuvres*, p.544-5.
30. A. Jarry, "Questions de théâtre", in *Ubu Roi*, p.158.
31. A. Symons, *Studies in Seven Arts*, apud Roger Shattuck, *The Banquet Years*, p.161.
32. W.B. Yeats, *Autobiographies*, p.348-9.
33. Mallarmé, carta sem data a Alfred Jarry, in H. Mondor (org.), *Propos sur la poésie*, apud J. Robichez, *Le symbolisme au théâtre*, p.359-60.
34. H. Ghéon, *L'Art du théâtre*, Montreal, Éditions Serge, 1944, p.149.
35. A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, p.32, tradução in *Evergreen Review*, n.13, 1960, p.131.
36. G. Apollinaire, "Prefácio" de *Les mamelles de Tirésias*, p.865-6.
37. Ibid., p.868.
38. Ibid., p.882.
39. R. Shattuck, op.cit., p.161.
40. H. Ball, "Dada Tagebuch", in Arp/Huelsenbeck/Tzara, *Die Geburt des Dada*, p.117.
41. Ibid., p.139.
42. O. Kokoschka, *Sphinx und Strohmann*, in *Schriften 1907-1955*, p.167.
43. T. Tzara, "Chronique zurichoise", in *Die Geburt des Dada*, p.173.
44. G. Ribemont-Dessaigues, *Déjà jadis*.

45. T. Tzara, *Première aventure céleste de M. Antipyrine*, 1916; citação in Tzara, *Morceaux choisis*, Paris, Bordas, 1947.
46. G. Ribemont-Dessaignes, op.cit., p.73.
47. T. Tzara, *Le coeur à gaz*, p.8.
48. G. Ribemont-Dessaignes, *L'Empereur de Chine, suivi de Le serin muet*, Paris, Sans Pareil, Collection Dada, 1921, p.127.
49. Y. Goll, nota autobiográfica, in K. Pinthus, *Menschheitsdämmerung*, p.292.
50. Y. Goll, "Prefácio", *Die Unsterblichen*, in *Dichtungen*, p.64.
51. Ibid, p.64-5.
52. Ibid., p.65.
53. Y. Goll, *Methusalem*, in *Schrei und Bekenntnis*, p.426-7.
54. B. Brecht, *Im Dickicht der Städte*, in *Stücke I*, p.291-2.
55. R. Vitrac, *Les mystères de l'amour*, in *Théâtre II*, p.56.
56. R. Vitrac, *Victor ou Les enfants au pouvoir*, in *Théâtre I*, p.90.
57. A. Artaud, *The Theatre and Its Double*, p.7.
58. Ibid., p.42.
59. Ibid., p.85.
60. Ibid., p.28.
61. Ibid., p.93.
62. Ibid., p.37.
63. Ibid., p.71.
64. Ibid., p.73.
65. Ibid., p.78.
66. Ibid., p.110-1.
67. E. Ionesco, "Pour Cocteau".
68. A. Salacrou, *Pièces à lire*, in *Les Oeuvres Libres*, n.173, out 1960.
69. J.H. Sainmont, H. Robillot, *A Templenul*, Introdução a J. Torma, *Le Bétrou*, p.14.
70. J. Torma, *Euphorismes*, p.37.
71. Ibid., p.36.

72. Ibid., p.39.
73. Idem.
74. Beckett/Georges Duthuit/Jacques Putman, *Bram van Velde*, Nova York, Grove Press, 1960.
75. R. Penrose, *Picasso: His Life and Work*, p.335.
76. E. Bentley, Notas para *him*, in *From The Modern Repertoire*, series II, p.478.
77. e.e. cummings, apud Bentley, op.cit., p.487.

8. O significado do Absurdo

1. F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Werke*, vol.II, p.279.
2. A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p.29.
3. G. Steiner, "The retreat from the word: I", *Listener*, 14 jul 1960.
4. G. Steiner, "The retreat from the word: II", loc.cit., 21 jul 1960.
5. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations: I*, p.48-48e.
6. E. Ionesco, "Ni un Dieu, ni un Démon", p.131.
7. E. Metman, "Reflections on Samuel Beckett's plays", p.43.
8. Idem.
9. Jung, "Ulysses", apud Metman, loc.cit., p.53.
10. E. Ionesco, "Expérience du théâtre", p.226.
11. A. Camus, op.cit., p.94.
12. Lao-Tsé apud A. Huxley, *The Perennial Philosophy*, p.33.
13. São João da Cruz, apud Huxley, op.cit.
14. M. Eckhart apud Huxley, op.cit.
15. Seng-T'San, "On believing in mind", apud Suzuki, *Manual of Zen Buddhism*, p.77.
16. Ionesco apud Towarnicki, *Spectacles*, n.2, jul 1958.

Referências bibliográficas

1. Os dramaturgos do Absurdo

Adamov, Arthur

PEÇAS

Théâtre, 4 vols., Paris, Gallimard, vol.I, 1953, vol.II, 1955, vol.III, 1966, vol.IV, 1968.

Vol.I: *La parodie, L'Invasion, La grande et la petite manoeuvre, Le professeur Taranne, Tous contre tous* (tradução inglesa de *Le professeur Taranne* por A. Bermel. *Four Modern French Comedies*. Nova York, Capricorn Press, 1960).

Vol.II: *Le sens de la marche, Les retrouvailles, Le ping-pong* (tradução inglesa de *Le ping-pong* por Richard Howard. Nova York, Grove Press, 1959).

Vol.III: *Paolo Paoli, La politique des restes, Saint Europe*.

Vol.IV: *M. le modéré, Le printemps '71*.

PEÇAS PUBLICADAS SEPARADAMENTE

La parodie, L'Invasion, précédées d'une lettre d'André Gide, et des témoignages de René Char, Jacques Prévert, Henri Thomas, Jacques Lemarchand, Jean Vilar, Roger Blin. Paris, Charlot, 1950.

Paolo Paoli. Paris, Gallimard, 1957 (tradução inglesa de Geoffrey Brereton. Londres, Calder, 1959).

Les âmes mortes d'après le poème de Nicolas Gogol. Paris, Gallimard, 1960.

Comme nous avons été. *Nouvelle Revue Française*, mar 1953 (tradução inglesa de Richard Howard. *As We Were*, *Evergreen Review*, vol.I, n.4, 1957).

Théâtre de société. Scènes d'actualité. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1958. Inclui três pequenos esquetes de Adamov: *Intimité, Je ne suis pas français, La complainte du ridicule*.

En fiacre, peça radiofônica, manuscrito não publicado, 1959.

Le printemps '71. Paris, Gallimard, 1961.

Si l'été revenait. Paris, Gallimard, 1970.

OUTROS ESCRITOS

L'Aveu. Paris, Sagittaire, 1946 (uma seção dessa confissão autobiográfica foi traduzida por Richard Howard: "The endless humiliation", *Evergreen Review*, vol.II, n.8, primavera de 1959).

"Assignation". *L'Heure Nouvelle*, n.I, 1945.

"Une fin et un commencement". *L'Heure Nouvelle*, n.II, 1946.

"Le refus". *L'Heure Nouvelle*, n.II, 1946.

Auguste Strindberg, dramaturge. Paris, L'Arche, 1955.

"Théâtre, argent et politique". *Théâtre Populaire*, n.17, mar 1956.

"Parce que je l'ai beaucoup aimé..." (sobre Artaud). *Cahiers Renaud-Barrault*, n.22-3, mai 1958.

Anthologie de la commune (organizado por Adamov). Paris, Éditions Sociales, 1959.

Ici et maintenant (ensaios reunidos). Paris, Gallimard, 1964.

L'Homme et l'enfant (diários). Paris, Gallimard, 1968.

Je... Ils (relançamento de *L'Aveu* e novas memórias). Paris, Gallimard, 1969.

TRADUÇÕES FEITAS POR ADAMOV

Rilke. *Le livre de la pauvreté et de la mort*. Argel, 1941.

Büchner. *Théâtre complet* (tradução de Adamov e Marthe Robert).

Dostoiévski. *Crime et châtement*.

Jung. *Le moi et l'inconscient*. Paris, 1938.

Gogol. *Les ames mortes*. Lausanne, La Guilde du Livre.

Tchekhov. *L'Ésprit des bois*, série Le Manteau d'Arlequin. Paris, Gallimard.

Tchekhov. *Théâtre*. Paris, Club Français du Livre.

Strindberg. *Le pélican*. *Théâtre Populaire*, n.17, mar 1956.

Strindberg. *Père*. Paris, L'Arche, 1958.

Kleist. *La cruche cassée*. *Théâtre Populaire*, n.6, mar-abr 1954.

Gorki. *Théâtre*. Paris, L'Arche.

SOBRE ADAMOV

Gaudy, René. *Arthur Adamov*. Paris, Stock, 1971.

Lynes Jr., Carlos. "Adamov or 'le sens littéral' in the theatre". *Yale French Studies*, n.14, inverno de 1954-55.

Regnaut, Maurice. "Arthur Adamov et le sens du fétichisme". *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault*, n.22-3, mai 1958.

Albee, Edward

PEÇAS

The Zoo Story (1958). *Evergreen Review*, n.2, mar-abr 1960; também in *Absurd Drama*. Harmondsworth, Penguin, 1965.

The American Dream, A Play. Nova York, Coward-McCann, 1961; Londres, Cape, 1962; também in *New American Drama*. Harmondsworth, Penguin, 1966.

The Zoo Story, The Sandbox, The Death of Bessie Smith, publicadas em um volume. Nova York, Coward-McCann, 1960.

Who's Afraid of Virginia Woolf? A Play. Nova York, Atheneum, 1963; Londres, Cape, 1964; Harmondsworth, Penguin, 1965.

Tiny Alice. Londres, Cape, 1966.

A Delicate Balance. Londres, Cape, 1968.

Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung. Nova York, Atheneum, 1969.

All Over. Nova York, Atheneum, 1971.

Seascape. Londres, Cape, 1976.

SOBRE ALBEE

Bigsby, C.W.E. *Albee*. Edimburgo, Oliver & Boyd, 1969.

Cohn, Ruby. *Edward Albee*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.

Kerjean, Liliane. *Albee*. Paris, Seghers, 1971.

_____. *Le théâtre d'Edward Albee*. Paris, Klincksieck, 1978.

Arrabal, Fernando

PEÇAS

Théâtre. Paris, Christian Bourgois, 12 vols.

Vol.I: *Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures*.

Vol.II: *Guernica, Le labyrinthe, Le tricycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné*.

Vol.III: *Le grand cérémonial, Cérémonie pour un noir assassiné*.

Vol.IV: *Le couronnement, Concert dans un oeuf*.

Vol.V (Théâtre Panique): *Théâtre Panique, L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*.

Vol.VI: *Le jardin des délices, Bestialité érotique, Une tortue nommée Dostoievski*.

Vol.VII (Théâtre de guerilla): *Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'Aurore rouge et noire*.

Vol.VIII (Deux Opéras Paniques): *Ars Amandi, Dieu tenté par les mathématiques*.

Vol.IX: *Le ciel et la merde, La grande revue du XX^e siècle*.

Vol.X: *Bella ciao, La guerre de mille ans*.

Vol.XI: *La tour de Babel, La marche royale, Une orange sur le mont de Vénus, La gloire en images*.

Vol.XII: *Vole-moi un petit milliard, Le pastaga des loups ou Ouverture orang-outan, Punk et punk et colégram*.

Peças não incluídas na coletânea: *Sur le fil, Jeunes barbares d'aujourd'hui*.

SOBRE ARRABAL

Gille, Bernard. *Fernando Arrabal*. Paris, Seghers, 1970.

Morrissett, Anna. "Dialogue with Arrabal". *Evergreen Review*, n.15, nov-dez 1960.

Schifres, Alain. *Entretiens avec Arrabal*. Paris, Pierre Belfond, 1969.

Serreau, Geneviève. "Un nouveau style comique: Arrabal". *Les Lettres Nouvelles*, n.65, nov 1958 (tradução inglesa, *Evergreen Review*, n.15, nov-dez 1960).

Beckett, Samuel

PEÇAS

En attendant Godot. Paris, Minuit, 1952 (tradução do autor, edição americana, *Waiting for Godot*, Nova York, Grove Press, 1954; edição inglesa, Londres, Faber & Faber, 1955).

Fin de partie, suivi de Acte sans paroles. Paris, Minuit, 1957 (tradução do autor, *Endgame Followed by Act Without Words*, edição americana, Nova York, Grove Press, 1958; edição inglesa, Londres, Faber & Faber, 1958).

All That Fall. Londres, Faber & Faber, 1957 (edição americana, ver a seguir).

Krapp's Last Tape and Embers. Londres, Faber & Faber, 1959.

Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces. Nova York, Grove Press, 1960. Inclui: *Krapp's Last Tape*, *All That Fall*, *Embers*, *Act without Words I*, *Act without Words II*.

Happy Days. Nova York, Grove Press, 1961 (tradução do autor, *Oh, les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963).

Play and Two Short Pieces for Radio. Londres, Faber & Faber, 1964. Inclui: *Play*, *Words and Music*, *Cascando* (tradução do autor).

Comédie et actes divers. Paris, Minuit, 1966. Inclui: *Comédie* (tradução do autor, *Play*), *Va et vient*, *Dramaticule* (tradução do autor, *Come and Go*), *Cascando*, *Pièce radiophonique pour musique et voix*, *Paroles et musique*, *Pièce radiophonique* (tradução do autor, *Words and Music*), *Dis Joe*, *pièce pour la télévision* (tradução do autor, *Eh Joe*), *Acte sans paroles II, pour deux personnages et un aiguillon* (tradução do autor, *Act Without Words II*).

Come and Go (original em inglês), publicada pela primeira vez in *Samuel Beckett, Aus einem aufgegebenen Werk und kurze Spiele* (coletânea de textos de prosa curta e peças no idioma original e traduzidos para o alemão). Frankfurt, Suhrkamp (*Edition Suhrkamp*, n.145), 1966; publicação separada, Londres, Calder & Boyars, 1967.

Eh Joe and Other Writings. Londres, Faber & Faber, 1967. Inclui: *Eh Joe*, *Act Without Words II*, *Film*.

Breath and Other Shorts. Londres, Faber & Faber, 1971. Inclui: *Breath*, *Come and Go*, *Act Without Words I*, *Act Without Words II*, *From an Abandoned Work*.

Not I. Londres, Faber & Faber, 1973.

Footfalls. Londres, Faber & Faber, 1976.

That Time. Londres, Faber & Faber, 1976.

End and Odds. Plays and Sketches. Londres, Faber & Faber, 1977. Inclui: *Not I*, *That Time*, *Footfalls*, *Ghost Trio*, *...but the clouds...*, *Theatre I*, *Theatre II*, *Radio I*, *Radio II*.

Film. Complete Scenario; Illustrations; Production Shots. Nova York, Grove Press, 1969.

PROSA NARRATIVA

More Pricks than Kicks. Londres, Chatto & Windus, 1934; um conto, "Dante and the lobster". *Evergreen Review*, n.1, 1957.

Murphy. Londres, Routledge, 1938; nova edição, Nova York, Grove Press, s.d.

Watt. Paris, Olympia Press, 1958.

Molloy. Paris, Minuit, 1951.

Malone meurt. Paris, Minuit, 1951.

L'Innommable. Paris, Minuit, 1953.

Three Novels. Londres, Calder, 1959. Inclui: *Molloy* (tradução de Patrick Bowles), *Malone Dies* e *The Unnamable* (tradução do autor).

Nouvelles et textes pour rien. Paris, Minuit, 1955 ("The end", traduzido por Richard Seaver e o autor, *Evergreen Review*, n.15, nov-dez 1960).

Text for Nothing I (tradução do autor). *Evergreen Review*, n.9, verão de 1959.

From an Abandoned Work. Londres, Faber & Faber, 1957; *Evergreen Review*, vol.I, n.3, 1957.

Comment c'est. Paris, Minuit, 1961 (tradução do autor, *How It Is*, Nova York, Grove Press, 1964; Londres, Calder, 1964); excerto de uma versão anterior desse romance, "L'Image". Londres, X, n.1, nov 1959 (outro excerto traduzido pelo autor, "From an unabandoned work", *Evergreen Review*, n.14, set-out 1960).

Imagination morte imaginez. Paris, Minuit, 1965 (tradução do autor, *Imagination Dead Imagine*, Londres, Calder, 1965).

assez. Paris, Minuit, 1966.

bing. Paris, Minuit, 1966.

No's Knife, Collected Shorter Prose, 1947-1966. Londres, Calder & Boyars, 1967.
Inclui: *Stories, Texts for Nothing, From an Abandoned Work, Enough, Imagination Dead Imagine, Ping.*

Premier amour. Paris, Minuit, 1970.

Le dépeupleur. Paris, Minuit, 1970 (tradução do autor, *The Lost Ones*, Londres, Calder & Boyars, 1972).

POESIA

Whoroscope. Paris, The Hours Press, 1930.

Echo's Bones. Paris, Europa Press, 1935.

“Trois poèmes”. *Cahiers des Saisons*, n.2, out 1955.

Poems in English. Londres, Calder, 1961.

Gedichte (edição bilíngue de *Echo's Bones* seguido por outros poemas em inglês e francês, com tradução paralela em alemão). Wiesbaden, Limes, 1959.

ENSAIOS

Proust. Londres, Chatto & Windus, série Dolphin, 1931; Nova York, Grove Press, s.d.

Proust, Three Dialogues. Londres, Calder, 1965.

“Dante... Bruno. Vico... Joyce”, in *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress.* Paris, Shakespeare & Co., 1929.

Bram van Velde. Nova York, Grove Press, 1960.

SOBRE BECKETT

Abel, Lionel. “Joyce the father, Beckett the son”. *The New Leader*, 14 dez 1959.

Bentley, Eric. *What Is Theatre?*. Boston, Beacon Press, 1956.

Calder, John (org.). *Beckett at Sixty* (ensaios assinados por 24 autores). Londres, Calder & Boyars, 1967.

Coe, Richard N. *Beckett*, série Writers and Critics. Edimburgo e Londres, Oliver & Boyd, 1964.

Cohn, Ruby. *Samuel Beckett: The Comic Gamut.* New Brunswick, Rutgers University Press, 1962.

- _____. *Back to Beckett*. Princeton, Princeton University Press, 1973.
- _____. (org.). *Samuel Beckett. A Collection of Criticism*. Nova York, McGraw-Hill, 1975.
- _____. *Play Beckett*. Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Nova York, Oxford University Press, 1959.
- Esslin, Martin. "Samuel Beckett", in John Cruickshank (org.), *The Novelist as Philosopher*. Londres, Oxford University Press, 1962.
- _____. (org.). *Samuel Beckett, a Collection of Critical Essays*, série Twentieth-Century Views. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.
- Federman, Raymond. *Journey to Chaos, Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1965.
- Federman, Raymond e John Fletcher. *Samuel Beckett: His Work and His Critics, An Essay in Bibliography*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1970.
- Fletcher, John. *The Novels of Samuel Beckett*. Londres, Chatto & Windus, 1964.
- _____. *Samuel Beckett's Art*. Londres, Chatto & Windus, 1967.
- Fletcher, John e John Spurling. *Beckett. A Study of His Plays*. Londres, Eyre Methuen, 1972.
- Fletcher, John, Beryl S. Fletcher, Barry Smith e Walter Bachem. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. Londres, Faber & Faber, 1978.
- Friedman, M.J. (org.). "Samuel Beckett". *Lettres Modernes, Configuration Critique*, n.8, Paris, Minard, 1964.
- Gessner, N. *Die Unzulänglichkeit der Sprache*. Zurique, Juris, 1957.
- _____. "Godot gets around". *Theatre Arts*, jul 1958.
- Guggenheim, Peggy. *Out of this Century: the Informal Memoirs of Peggy Guggenheim*. Nova York, The Dials Press, 1946.
- _____. *Confessions of an Art Addict*. Londres, André Deutsch, 1960.
- Harvey, Lawrence E. *Samuel Beckett. Poet and Critic*. Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Hobson, Harold. "Samuel Beckett, Dramatist of the Year". *The International Theatre Annual*, n.1, John Calder, 1956.

Jacobsen, Josephine e William R. Müller. *The Testament of Samuel Beckett*. Nova York, Hill & Wang, 1964.

Janvier, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris, Minuit, 1966.

Joyce, James. *Letters*, organizado por Stuart Gilbert. Londres, Faber & Faber, 1957.

Kenner, Hugh. *Samuel Beckett, A Critical Study*. Nova York, Grove Press, 1961; Londres, Calder, 1962.

_____. *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce and Beckett*. Londres, W.H. Allen, 1964.

Kern, Edith. "Drama stripped for inaction: Beckett's *Godot*". *Yale French Studies*, n.14, inverno de 1954-55.

Levy, Alan. "The long wait for *Godot*". *Theatre Arts*, ago 1956.

Marissel, André. *Beckett*. Paris, Éditions Universitaires, 1963.

Mauriac, Claude. *La littérature contemporaine*. Paris, Albin Michel, 1958.

Melese, Pierre. *Beckett*, série Théâtre de Tous les Temps. Paris, Seghers, 1966.

_____. "Messenger of gloom" (perfil). *The Observer*, 9 nov 1958.

Mercier, Vivian. *Beckett/Beckett*. Nova York, Oxford University Press, 1977.

Metman, Eva. "Reflections on Samuel Beckett's plays". *The Journal of Analytical Psychology*, jan 1960.

_____. *San Quentin News*. San Quentin, vol.XVII, n.24, 28 nov 1957.

Schneider, Alan. "Waiting for Beckett". *Chelsea Review*, outono de 1958.

Schoell, Konrad. *Das Theater Samuel Becketts*. Munique, Wilhelm Fink, 1967.

Scott, Nathan A. *Samuel Beckett*, série Studies in Modern European Thought and Literature. Londres, Bowes & Bowes, 1965.

Buzzati, Dino

PEÇAS

Un caso clinico, commedia in 2 tempi e 13 quadri, série "La Medusa degli Italiani", n.85. Milão, Mondadori, 1953

Un verme al Ministero. Turim, *Il Dramma*, n.283.

D'Errico, Ezio

PEÇAS

La foresta. Turim, *Il Damma*, n.278.

Tempo di cavallette. Turim, *Il Damma*, n.261.

Il formicaio (manuscrito de cena).

SOBRE D'ERRICO

Trilling, Ossia. "Ezio d'Errico: a new Pirandello?". *Theatre World*, abr 1958.

Frisch, Max

PEÇAS

Biedermann und die Brandstifter. Berlim/Frankfurt, Suhrkamp, 1958. Trata-se da versão para o palco de uma peça radiofônica anteriormente escrita, *Herr Biedermann und die Brandstifter*, e que foi ao ar pela primeira vez na Bayrischer Rundfunk, Munique, 1953; publicada em Hamburgo, Hans Bredow Institut, 6ª ed., 1959 (versão para o palco em tradução de Michael Bullock, *The Fire Raisers*, in *Three Plays*, Londres, Methuen, 1962).

SOBRE FRISCH

Bänziger, Hans. *Frisch und Dürrenmatt*. Berna, Francke, 1960.

Ziskoven, Wilhelm. "Max Frisch", in Rolf Geissler (org.), *Zur Interpretation des Modernen Dramas*. Frankfurt, Diesterweg, 1960.

Estes dois longos estudos contêm igualmente informação bibliográfica relativa a muitas outras peças de Frisch que não entram na categoria de Teatro do Absurdo.

Gelber, Jack

PEÇAS

The Connection (introdução de Kenneth Tynan). Nova York, Grove Press, 1960.

The Apple. Nova York, Grove Press, 1961.

Genet, Jean

PEÇAS

Haute Surveillance. Paris, Gallimard, 1949 (tradução de B. Frechtman, *Deathwatch*, in *The Maids/Deathwatch*, Nova York, Grove Press, 1954; *Deathwatch*, Londres, Faber & Faber, 1961).

Les bonnes. Décines, L'Arbalète, 1948. Nova edição *Les bonnes, Les deux versions précédées d'une lettre de l'auteur*, contendo a primeira versão (encenada no Athénée em 1946) e a versão revisada (encenada no Théâtre de la Huchette em 1954); a segunda versão também reimpressa in *Les bonnes-L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalète, 1958, que também inclui "L'Enfant criminel" (entrevista radiofônica censurada) e "Le funambule" (reflexões em prosa); (*Les bonnes*, segunda versão, traduzida por B. Frechtman, *The Maids*, in *Maids/Deathwatch*, Nova York, Grove Press, 1954; edição inglesa, Londres, Faber & Faber, 1957.)

Le Balcon (primeira versão, 13 cenas). Décines, L'Arbalète, 1956; (segunda versão, 9 cenas), Décines, L'Arbalète, 1960 (tradução de B. Frechtman, *The Balcony*, Nova York, Grove Press, 1960; Londres, Faber & Faber, 1960).

Les nègres, Clownerie. Décines, L'Arbalète, 1958; segunda edição ilustrada com fotografias do espetáculo parisiense e introdução de Genet (tradução de B. Frechtman, *The Blacks, a Clown Show*, Nova York, Grove Press, 1960; Londres, Faber & Faber, 1960).

Les paravents. Décines, Marc Barbézat (L'Arbalète), 1961 (tradução de B. Frechtman, *The Screens*, Londres, Faber & Faber, 1963).

OUTROS ESCRITOS

Journal du Voleur. Paris, Gallimard, 1949 (tradução inglesa de B. Frechtman, *The Thief's Journal*, Paris, Olympia Press, 1954; Londres, Anthony Blond, 1965; Harmondsworth, Penguin, 1967).

Oeuvres complètes, vol.II. Paris, Gallimard, 1951. Inclui: *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Le condamné à mort*, *Miracle de la rose*, *Un chant d'amour*.

Oeuvres complètes, vol.III. Paris, Gallimard, 1953. Inclui: *Pompes funèbres*, *Le pêcheur du suquet*, *Querelle de Brest*.

Poèmes. Décines, Marc Barbézat (L'Arbalète), 1962.

Lettres à Roger Blin (cartas ao diretor de produção de *The Screens* no Odéon, em 1966). Paris, Gallimard, 1966.

SOBRE GENET

Abel, Lionel. "Metatheater". *Partisan Review*, primavera de 1960.

Bataille, Georges. *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1957.

Duvignaud, Jean. "Roger Blin aux prises avec *Les nègres* de Jean Genet". *Les Lettres Nouvelles*, 28 out 1959.

Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet, comédien et martyr*. In Jean Genet, *Oeuvres complètes*, vol.I. Paris, Gallimard, 1952.

Grass, Günter

PEÇAS

Die Bösen Köche. In *Modernes Deutsches Theater I*. Neuwied, Luchterhand, 1961.

Onkel, Onkel. Berlim, Wagenbach, 1965.

Noch zehn Minuten bis Buffalo (manuscrito de cena).

Zweiunddreissig Zähne. Frankfurt, Suhrkamp, 1963.

Hochwasser (manuscrito de cena).

Die Plebejer proben den Aufstand. Neuwied, Luchterhand, 1966.

TRADUÇÕES EM INGLÊS

Four Plays (tradução de Ralph Manheim, Londres, Secker & Warburg, 1968). Inclui: *Still Ten Minutes to Buffalo*, *Uncle, Uncle*, *The Flood*, *The Wicked Cooks*.

The Plebeians Rehearse the Uprising, A German Tragedy (tradução de Ralph Manheim, Londres, Secker & Warburg, 1967).

OUTROS ESCRITOS

Die Vorzüge der Windühner (poemas e esquetes em prosa). Neuwied, Luchterhand, 1956.

Die Blechtrommel (romance). Neuwied, Luchterhand, 1959 (tradução de Ralph Manheim, *The Tin Drum*, Londres, Secker & Warburg, 1962; Harmondsworth, Penguin, 1965).

Gleisdreieck (poemas). Neuwied, Luchterhand, 1960.

Katz und Maus (romance). Neuwied, Luchterhand, 1961 (tradução de Ralph Manheim, *Cat and Mouse*, Londres, Secker & Warburg, 1963; Harmondsworth, Penguin, 1966).

Hundejahre (romance). Neuwied, Luchterhand, 1963 (tradução de Ralph Manheim, *Dog Years*, Londres, Secker & Warburg, 1965; Harmondsworth, Penguin, 1969).

Ausgefragt (poemas). Neuwied, Luchterhand, 1967.

Selected Poems (tradução de Michael Hamburger e Christopher Middleton, Londres, Secker & Warburg, 1966; Harmondsworth, Penguin, 1969).

Der Butt (romance). Neuwied, Luchterhand, 1977 (tradução de Ralph Manheim, *The Flounder*, Londres, Secker & Warburg, 1978).

SOBRE GRASS

Tank, Kurth Lothar. *Günter Grass*. Berlim, Colloquium, 1963.

Havel, Václav

Protokoly (escritos reunidos). Inclui as peças *The Garden Party* e *The Memorandum*. Praga, Mlada Fronta, 1966 (*The Memorandum*, tradução de Vera Blackwell, Londres, Cape, 1967).

Hildesheimer, Wolfgang

PEÇAS

Spiele in denen es dunkel wird. Pfullingen, Neske, 1958. Inclui: *Pastorale oder Die Zeit für Kakao*, *Landschaft mit Figuren*, *Die Uhren*. As peças radiofônicas de

Hildesheimer incluem: *Das Ende Kommt nie, Begegnung im Balkanexpress, Prinzessin Turandot* (versão para o palco, *Der Drachenthron*), *An den Ufern der Plotinitza, Das Atelierfest, Die Bartschedelidee, Herrn Walsers Raben*.

OUTROS ESCRITOS

“Erlanger Rede über das Absurde Theater”. Munique, *Akzente*, n.6, 1960.

Ionesco, Eugène

PEÇAS

La cantatrice chauve (escrita em 1948, representada pela primeira vez em 1950). In *Théâtre I*, Arcanes; também in *Théâtre I*, Gallimard (traduções de Donald M. Allen, *The Bald Soprano*, in *Plays I*, Nova York, Grove Press; Donald Watson, *The Bald Prima Donna*, in *Plays I*, Londres, Calder).

La leçon (escrita em 1950, representada pela primeira vez em 1951). In *Théâtre I*, Arcanes; também em *Théâtre I*, Gallimard (traduções de Donald M. Allen, *The Lesson*, in *Plays I*, Nova York, Grove Press; Donald Watson, in *Plays I*, Londres, Calder, também em *Penguin Plays*, 1962).

Jacques ou La soumission (escrita em 1950, representada pela primeira vez em 1955). In *Théâtre I*, Arcanes; também in *Théâtre I*, Gallimard (traduções de Donald M. Allen, *Jack or the Submission*, in *Plays I*, Nova York, Grove Press; Donald Watson, *Jacques or Obedience*, in *Plays I*, Londres, Calder).

Les chaises (escrita em 1951, representada pela primeira vez em 1952). In *Théâtre I*, Gallimard (traduções de Donald M. Allen, *The Chairs*, in *Plays I*, Nova York, Grove Press; Donald Watson, in *Plays I*, Londres, Calder, e em *Penguin Plays*, 1962).

Le salon de l'automobile (representada pela primeira vez em 1953). In *Théâtre I*, Arcanes, também em *Théâtre IV* (tradução de Sasha Moorsom, *The Motor Show*, in *3 Arts Quarterly*, n.2, Londres, verão de 1960).

L'Avenir est dans les oeufs ou Il faut de tout pour faire un monde (escrita em 1951, representada pela primeira vez em 1957). In *Théâtre II* (tradução de Derek Prouse, *The Future is in Eggs or It Takes All Sorts to Make a World*, in *Plays IV*).

Victimes du devoir (escrita em 1952, representada pela primeira vez em 1953). In *Théâtre I*, Gallimard (tradução de Donald Watson, *Victims of Duty*, in *Plays II*).

Amédée ou Comment s'en débarrasser (escrita em 1953, representada pela primeira vez em 1954). In *Théâtre I*, Gallimard (tradução de Donald Watson, *Amédée or How to Get Rid of It*, in *Plays II*; também em *Absurd Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1965).

Le nouveau locataire (escrita em 1953, representada pela primeira vez em 1955). In *Théâtre II* (tradução de Donald Watson, *The New Tenant*, in *Plays II*).

Les grandes chaleurs (representada pela primeira vez em 1953), baseada numa peça de Caragiale, não publicada.

La jeune fille à marier (representada pela primeira vez em 1953). In *Théâtre II* (tradução de Donald Watson, *Maid to Marry*, in *Plays III*).

Le maître (representada pela primeira vez em 1953). In *Théâtre II* (tradução inglesa de Derek Prouse, *The Leader*, in *Plays IV*).

Le connaissez-vous? (representada pela primeira vez em 1953), não publicada.

La nièce-épouse (representada pela primeira vez em 1953), não publicada.

Le rhume onirique (representada pela primeira vez em 1953), não publicada.

Le tableau (representada pela primeira vez em 1955). In *Dossiers Acénonètes de Collège de Pataphysique*, n.1, 1958; também em *Théâtre III* (tradução de Donald Watson, *The Picture*, não publicada, transmitida pela BBC, *Third Programme*, 11 mar 1957, in *Plays VII*).

L'Impromptu de l'alma ou Le caméléon du berger (escrita em 1955, representada pela primeira vez em 1956). In *Théâtre II* (tradução de Donald Watson, *Improvisation or The Shepherd's Chameleon*, in *Plays III*).

Impromptu pour la Duchesse de Windsor (escrita em 1957, representada pela primeira vez em 1957), não publicada (tradução de Donald Watson, não publicada).

Tueur sans gages (escrita em 1957, representada pela primeira vez em 1959). In *Théâtre II* (tradução de Donald Watson, *The Killer*, in *Plays III*).

[Le] *Rhinocéros* [o artigo definido no título é um erro dos editores] (escrita em 1958, representada pela primeira vez em 1959). Paris, Gallimard, série Le Manteau d'Arlequin, 1959; também em *Théâtre III* (tradução de Derek Prouse, *Rhinoceros*, in *Plays IV*, também em *Penguin Plays*, 1962).

Scène à quatre (escrita em 1959, representada pela primeira vez em 1959). In *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 7*, 1959; também in *Avant-Scène*, n.210, 15 dez 1959 (tradução de Donald M. Allen, *Foursome*, *Evergreen Review*, n.13, mai-jun 1960).

Apprendre à marcher, balé (representado pela primeira vez em 1960). In *Théâtre IV*.

Les salutations (primeira cena de uma peça até agora incompleta, *Scène à sept*). *Les Lettres Françaises*, n.805, 31 dez 1960; também em *Théâtre III*.

Le roi se meurt (escrita em 1962, representada pela primeira vez em 1962). Paris, Gallimard, 1963; também em *Théâtre IV* (tradução de Donald Watson, *Exit the King*, in *Plays*, vol.V).

Le piéton de l'air (escrita em 1962, representada pela primeira vez em 1963). In *Théâtre III* (tradução de Donald Watson, *A Stroll in the Air*, in *Plays*, vol.VI).

Délire à deux... à tant qu'on veut (escrita em 1962, representada pela primeira vez em 1962). In *Théâtre III* (tradução de Donald Watson, *Frenzy for Two*, in *Plays*, vol.VI).

La soif et la faim (escrita em 1965, representada pela primeira vez em 1966). In *Théâtre IV* (tradução de Donald Watson, *Hunger and Thirst*, in *Plays*, vol.VII).

Jeux de massacre. Paris, Gallimard, 1970.

Macbett. Paris, Gallimard, 1972.

L'Homme aux valises suivi de ce formidable bordel. Paris, Gallimard, 1975 (tradução adaptada por Israel Horovitz, *Man with Bags*, Nova York, Grove Press, 1977).

COLETÂNEAS

Théâtre I. Paris, Arcanes, série Locus Solus, 1953. Inclui: *La cantatrice chauve*, *La leçon*, *Jacques ou La soumission*, *Le salon de l'automobile*. Um segundo volume desta edição, anunciado como em preparação em 1953, não saiu. Deveria conter: *Les chaises*, *Victimes du devoir*, *La nièce-épouse*, *La jeune fille à marier*.

Théâtre I. Paris, Gallimard, 1954. Inclui: prefácio de Jacques Lemarchand, *La cantatrice chauve*, *La leçon*, *Jacques ou La soumission*, *Les chaises*, *Victimes du devoir*, *Amédée*.

Théâtre II. Paris, Gallimard, 1958. Inclui: *L'Impromptu de l'alma*, *Tueur sans gages*, *Le nouveau locataire*, *L'Avenir est dans les oeufs*, *Le maître*, *La jeune fille à marier*.

Théâtre III. Paris, Gallimard, 1963. Inclui: *Rhinocéros*, *Le piéton de l'air*, *Délire à deux*, *Le tableau*, *Scène à quatre*, *Les salutations*, *La colère*.

Théâtre IV. Paris, Gallimard, 1966. Inclui: *Le roi se meurt*, *La soif et la faim*, *La lacune*, *Le salon de l'automobile*, *L'Oeuf dur*, *Le jeune homme à marier*, *Apprendre à marcher*.

Théâtre V. Paris, Gallimard, 1974. Inclui: *Jeux de massacre*, *Macbett*, *La vase*, *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants Américains*.

TRADUÇÕES INGLESAS

[As peças de Ionesco foram publicadas pela Grove Press, em Nova York, e por John Calder, em Londres. O primeiro volume dessas edições difere; os demais são idênticos.]

Vol.I, edição americana, tradução de Donald M. Allen: *The Bald Soprano*, *The Lesson*, *Jack or The Submission*, *The Chairs*; edição inglesa, tradução de Donald Watson: *The Lesson*, *The Chairs*, *The Bald Prima Donna*, *Jacques or Obedience*.

Vol.II, tradução de Donald Watson: *Amédée or How to Get Rid of It*, *The New Tenant*, *Victims of Duty*.

Vol.III, tradução de Donald Watson: *The Killer*, *Improvisation or The Shepherd's Chameleon*, *Maid to Marry*.

Vol.IV, tradução de Derek Prouse: *Rhinoceros*, *The Leader*, *The Future is in Eggs*.

Vol.V, tradução de Donald Watson: *Exit the King*, *The Motor Show*, *Foursome*.

Vol.VI, tradução de Donald Watson: *A Stroll in the Air*, *Frenzy for Two*.

Vol.VII, tradução de Donald Watson: *Hunger and Thirst*, *The Picture*, *Greetings*, *Anger*.

Vol.VIII, tradução de Donald Watson: *Here Comes a Chopper (Jeux de massacre)*, *The Oversight (La lacune)*, *The Foot of the Wall*.

Vol.IX, tradução de Donald Watson: *Macbett*, *The Mire*, *Learning to Walk*.

Vol.X, tradução de Donald Watson: *Oh What a Bloody Circus*, *The Hardboiled Egg*.

PROSA NARRATIVA

Une victime du devoir (escrito em 1952). Paris, *Medium*, jan 1955; *Cahiers des Saisons*, n.24, inverno de 1961 (base de *Victimes du devoir*).

Oriflamme. *Nouvelle Revue Française*, fev 1954 (base de *Amédée*); (tradução inglesa, *Flying High*, Nova York, *Mademoiselle*, 1957).

La photo du colonel. *Nouvelle Revue Française*, nov 1955 (base de *Tueur sans gages*); (tradução de Stanley Read, *The Photograph of the Colonel*, *Evergreen Review*, vol.I, n.3, 1957).

Rhinocéros. Paris, *Les Lettres Nouvelles*, set 1957; *Cahiers Renaud-Barrault*, n.29, fev 1960 (tradução de Donald M. Allen, Nova York, *Mademoiselle*, mar 1960).

La photo du colonel, récits (histórias reunidas). Paris, Gallimard, 1962.

The Colonel's Photograph (histórias reunidas em inglês); (tradução de Jean Stewart e John Russell, Londres, Faber & Faber, 1967).

Le solitaire (romance). Paris, Mercure de France, 1973.

ENSAIOS E OUTROS ESCRITOS EM PROSA

“L’Invraisemblable, l’insolite, mon univers...”. *Arts*, 14 ago 1953; *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959, sob o título: “Je n’ai jamais réussi...”.

“Le point du départ”. *Cahiers des Quatre Saisons*, n.1, ago 1955 (tradução americana de L.C. Pronko, *Theatre Arts*, jun 1958; tradução inglesa de Donald Watson, *Plays I*, Calder). O periódico *Cahiers des Quatre Saisons* mudou seu título para *Cahiers des Saisons* a partir do n.2, out 1955.

“Théâtre et anti-théâtre”. *Cahiers des Saisons*, n.2, out 1955 (tradução americana de L.C. Pronko, *Theatre Arts*, jun 1958).

“Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde”. *L’Express*, 15-16 out 1955.

“Mes critiques et moi”. *Arts*, 22 fev 1956.

“Gammes” (aforismos de nonsense). *Cahiers des Saisons*, n.7, set 1956.

“There is no Avant-garde Theatre” (tradução americana de Richard Howard, *Evergreen Review*, vol.I, n.4, 1957).

“The world of Ionesco”. In Harold Hobson (org.). *International Theatre Annual*, n.2, Calder, 1957; *Tulane Drama Review*, out 1958.

- “Olympie” (poema em prosa). *Cahiers des Saisons*, n.10, abr-mai 1957.
- “Pour Cocteau”. *Cahiers des Saisons*, n.12, out 1957.
- “The Theatre” (palestra no *Third Programme*, B.B.C., jul 1957). Versão anterior de “Expérience du théâtre” (ver a seguir).
- “Dans les armes de la ville” (sobre Kafka). *Cahiers Renaud-Barrault*, n.20, out 1957.
- “Qu’est-ce que l’avant-garde en 1958”. *Les Lettres Françaises*, 10 abr 1958; *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959, sob o título “Lorsque j’écris...”.
- “Expérience du théâtre”. *Nouvelle Revue Française*, fev 1958 (tradução de L.C. Pronko, “Discovering the Theatre”, *Tulane Drama Review*, set 1959).
- “Ni un dieu ni un démon” (sobre Artaud). *Cahiers Renaud-Barrault*, n.22-3, mai 1958.
- “Reality in depth”. *Encore*, mai-jun 1958.
- “The playwright’s role”. *The Observer*, 29 jun 1958. A controvérsia completa com Kenneth Tynan está reproduzida sob o título “Controverse londonienne”, *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959.
- “La tragédie du langage”. *Spectacles*, n.2, jul 1958 (tradução de Jack Undank, “The tragedy of language”, *Tulane Drama Review*, primavera de 1960).
- “Préface” a *Les Possédés*, adaptação do romance de Dostoiévski por Akakia Viala e Nicolas Bataille. Paris, Emile-Paul, 1959.
- “Le coeur n’est pas sur la main”. *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959 (resposta a Kenneth Tynan não publicada por *The Observer*).
- “Naissance de *La cantatrice*”. *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959.
- “La démystification par l’humour noir”. *Avant-Scène*, 15 fev 1959.
- “Eugène Ionesco ouvre le feu” (com tradução inglesa paralela). *World Theatre*, vol.VIII, n.3, outono de 1959.
- Entrevista com Claude Sarraute. *Le Monde*, 17 jan 1960.
- Entrevista com ele mesmo. *France-Observateur*, 21 jan 1960. Republicada in *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossiers 10-1*, 1960.
- Entrevista. *L’Express*, 28 jan 1960.
- “Pages de journal”. *Nouvelle Revue Française*, fev 1960.

“Printemps 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal”. *Cahiers Renaud-Barrault*, n.29, fev 1960.

“Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres”. *L’VII*, n.3, 1960.

“Le Rhinocéros à New York”. *Arts*, fev 1961.

“Some recollections of Brancusi” (tradução de John Russell). *The London Magazine*, abr 1961.

Notes et contre-notes (críticas reunidas). Paris, Gallimard, 1962 (tradução de Donald Watson, *Notes and Counter-Notes*, Londres, Calder, 1965).

Journal en miettes. Paris, Mercure de France, 1967.

Présent passé, passé présent. Paris, Mercure de France, 1968.

Découvertes. Genebra, Skira, 1969.

Antidotes. Paris, Gallimard, 1977.

SOBRE IONESCO

Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute (com contribuições de Ionesco, A. Schulze Vellinghausen e Rudolf Sellner), Zurique, Verlag H.R. Stauffacher, 1957.

Anouilh, Jean. “Du chapitre des *Chaises*”. *Le Figaro*, 23 abr 1956.

Bataille, Nicolas. “La bataille de *La cantatrice*”. *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959.

Benmusa, Simone. *Eugène Ionesco*, série Théâtre de Tous Les Temps”. Paris, Seghers, 1956.

Bentley, Eric. “Ionesco, playwright of the Fifties”. *Columbia Daily Spectator*, 11 mar 1958.

Bennefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris, Belfond, 1966.

Bosquet, Alain. “Le théâtre d’Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du comique”. *Combat*, 17 fev 1955.

Coe, Richard. *Ionesco*, série Writers and Critics, n.5. Edimburgo e Londres, Oliver & Boyd, 1961.

Dobrovsky, Serge. “Ionesco and the comedy of the Absurd”. *Yale French Studies*, n.23, verão de 1959; *Nouvelle Revue Française*, fev 1960, sob o título “Le rire d’Eugène Ionesco”.

- Duvignaud, Jean. "La dérision". *Cahiers Renaud-Barrault*, n.29, fevereiro de 1960.
- Francueil, Bernard. "Digression automobile & Dilectus quemadmodum filius unicornium" (crítica de *Rhinocéros*). *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossiers 10-1*, 1960.
- Laubreaux, R. "Situation de Ionesco". *Théâtre d'Aujourd'hui*, jan-fev 1959.
- _____ (org.). *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris, Garnier, 1973.
- Lerminier, Georges. "Clés pour Ionesco". Paris, *Théâtre d'Aujourd'hui*, set-out 1957.
- Lutembi. "Contribution à une étude des sources de *La cantatrice chauve*". *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossiers 8-9*, 1953.
- Marcel, Gabriel. "La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme". *Revue Théâtrale*, n.39.
- Robbe-Grillet, Alain. "Notes". *Critique*, jan 1953.
- Roud, Richard. "The opposite of sameness". *Encore*, jun-jul 1957.
- Saroyan, William. "Ionesco". *Theatre Arts*, jul 1958.
- Saurel, Renée. "Ionesco ou Les blandices de la culpabilité". *Les Temps Modernes*, n.CIII, 1954.
- "A School of Vigilance". *The Times Literary Supplement*, 4 mar 1960.
- Senart, Philippe. *Ionesco*. Paris, Éditions Universitaires, 1964.
- Tobi, Saint. *Eugène Ionesco ou La recherche du paradis perdu*. Paris, Gallimard, 1973.
- Touchard, P.A. "La loi du théâtre". *Cahiers des Saisons*, n.15, inverno de 1959.
- _____ . "Un nouveau fabuliste". *Cahiers Renaud-Barrault*, n.29, fev 1960.
- Towarnicki, F. "Des Chaises vides... à Broadway". *Spectacles*, n.2, jul 1958.
- Vernois, Paul. *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris, Klincksieck, 1972.

Kopit, Arthur L.

Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad. A Pseudo-classical Tragifarse in a Bastard French Tradition. Nova York, Hill & Wang, 1960; Londres, Methuen, 1961.

Mrozek, Sławomir

PEÇAS

Os textos originais das peças de Mrožek podem ser encontrados no periódico mensal *Dialog*, publicado em Varsóvia, passim 1958-67.

COLEÇÃO EM ALEMÃO

Stücke, vol.I. Berlim, Henssel, 1963. Inclui: *Die Polizei*, *Auf hoher See*, *Striptease*, *Karol*, *Das Martyrium des Peter Ohey*, *Racket Baby*, *Der Hirsch*.

Stücke, vol.II. Berlim, Henssel, 1965. Inclui: *Eine wundersame Nacht*, *Zabawa*, *Tango*.

TRADUÇÕES INGLESAS

Six Plays, tradução de Nicholas Bethell. Londres, Cape, 1967. Inclui: *The Police*, *The Martyrdom of Peter Ohey*, *Out at Sea*, *Charlie*, *The Party*, *Enchanted Night*.

Tango, tradução de Nicholas Bethell. Londres, Cape, 1968.

Pedrolo, Manuel de

Cruma. In *Premi Joan Santamaria 1957*, Barcelona, Editorial Nereida, 1958.

Homes i No. *Quadernos de Teatro A.D.B.*, n.2, 1960.

Pinget, Robert

Lettre morte. Paris, Minuit, 1959.

La manivelle, peça radiofônica (tradução paralela de Samuel Beckett, *The Old Tune*). Paris, Minuit, 1960.

Ici ou ailleurs, suivi de Architruc et de l'Hypothèse. Paris, Minuit, 1961.

Pinter, Harold

PEÇAS

The Birthday Party and Other Plays. Londres, Methuen, 1960. Inclui: *The Room*, *The Dumb Waiter*, *The Birthday Party*. *The Dumb Waiter* também foi publicada

in *Penguin New English Dramatists 2* e *Penguin Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961 e 1964.

The Caretaker. Londres, Methuen, 1960.

A Slight Ache and Other Plays. Londres, Methuen, 1961. Inclui: *A Slight Ache*, *A Night Out*, *The Dwarfs* e alguns esquetes de teatro de revista.

The Collection and The Lover. Londres, Methuen, 1963.

The Homecoming. Londres, Methuen, 1965.

Tea Party and Other Plays. Londres, Methuen, 1967. Inclui as três peças para a televisão: *Tea Party*, *The Basement*, *Night School*.

Landscape and Silence. Londres, Methuen, 1969.

Old Times. Londres, Methuen, 1971.

Five Screen Plays. Londres, Methuen, 1971.

No Man's Land. Londres, Eyre Methuen, 1975.

Poems and Prose. Londres, Eyre Methuen, 1978.

The Proust Screenplay. Londres, Eyre Methuen, 1978.

Betrayal. Londres, Eyre Methuen, 1978.

SOBRE PINTER

Dukore, Bernard F. *Where Laughter Stops. Pinter's Tragicomedy*. Columbia, University of Missouri Press, 1976.

Esslin, Martin. *Pinter, A Study of His Plays*. Londres, Eyre Methuen, 3ª ed. amp., 1977.

Ganz, Arthur (org.). *Pinter. A Collection of Critical Essays*, série Twentieth-Century Views. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.

Hinchcliffe, Arnold P. *Harold Pinter*. Nova York, Twayne, 1967.

Imhof, Rudiger. *Pinter. A Bibliography*. Londres, TQ Publications, 2ª ed. rev., 1976.

Kerr, Walter. *Harold Pinter*. Nova York, Columbia University Press, 1967.

Simpson, Norman Frederick

PEÇAS

A Resounding Tinkle. In *The Observer Play* (antologia de peças premiadas em concurso desta publicação), Londres, Faber & Faber, 1958; também in *New English Dramatists 2*, Harmondsworth, Penguin, 1960, e *Penguin Plays 1*, 1964; versão resumida para o palco encenada no Royal Court Theatre, em Londres, 1º dez 1957, in *The Hole and Other Plays and Sketches*, Londres, Faber & Faber, 1964.

One Way Pendulum, A Farce in a New Dimension. Londres, Faber & Faber, 1960.

The Hole and Other Plays and Sketches. Londres, Faber & Faber, 1964. Inclui: *The Hole*, *A Resounding Tinkle* (versão resumida), *The Form*, *Gladly Otherwise*, *Oh, One Blast and Have Done*.

The Cresta Run. Londres, Faber & Faber, 1966.

OUTROS ESCRITOS

The Overcoat (conto). Londres, *Man About Town*, dez 1960.

Tardieu, Jean

Théâtre de Chambre I. Paris, Gallimard, 1955. Inclui: *Qui est là?*, *La politesse inutile*, *Le sacre de la nuit*, *Le meuble*, *La serrure*, *Le guichet*, *Monsieur moi*, *Faust et Yorick*, *La sonate et les trois messieurs ou Comment parler musique*, *La société d'Apollon ou Comment parler des arts*, *Oswald et Zenaïde ou Les apartés*, *Ce que parler veut dire ou Le patois des familles*, *Il y avait foule au manoir ou Les monologues*, *Eux seuls le savent*, *Un geste pour un autre*, *Conversation-Sinfonietta*.

Théâtre II: Poèmes à jouer. Paris, Gallimard, 1960. Inclui: *L'A.B.C. de notre vie*, *Rythme à trois temps ou Le temple de Ségeste*, *Une voix sans personne*, *Les temps du verbe ou Le pouvoir de la parole*, *Les amants du métro*, *Tonnerre sans orage ou Les dieux inutiles*.

Théâtre III: Une soirée en province. Paris, Gallimard, 1975. Inclui: *Une soirée en province ou le mot et le cri*, *Cinq divertissements*, *Candide*, *Livrets d'opéras de chambre*.

SOBRE TARDIEU

Jacottet, Philippe. "Note à propos de Jean Tardieu". *Nouvelle Revue Française*, jul 1960.

Vian, Boris

Para uma bibliografia completa dos diversos escritos de Vian, ver *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12*, 1960.

PEÇAS

L'Équarrissage pour tous. Paris, Toutain, 1950. Além de trechos de comentários referentes ao espetáculo, o livro inclui igualmente “Salut à Boris Vian”, de Cocteau, e outra peça pequena, *Le dernier des métiers, Saynètes pour patronages*. *L'Équarrissage pour tous* foi republicada no *Paris-Théâtre*, n.66, 1952.

Les bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürz. *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 6*, 1959; também na série Collection du Répertoire du TNP, Paris, L'Arche, 1959.

Théâtre, Paris, Pauvert, 1965. Inclui: *Les bâtisseurs d'Empire*, *Le goûter des généraux*, *L'Équarrissage pour tous*.

SOBRE VIAN

Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12, 1960, inclui estudos críticos e biográficos.

2. Antecedentes e história do Teatro do Absurdo

Obras gerais

Barnes, Hazel. *The Literature of Possibility*. Lincoln, Nebraska, University Press, 1959.

Beigbeder, Marc. *Le Théâtre en France depuis la Libération*. Paris, Bordas, 1959.

Bergeaud, Jean. *Je choisis... mon théâtre. Encyclopédie du Théâtre Contemporain*. Paris, Odilis, 1956.

Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, in *Oeuvres*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

Boisdeffre, Pierre de. *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*. Paris, Le Livre Contemporain, 1958.

- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1942.
- Cruickshank, John. *Albert Camus and the Literature of Revolt*. Nova York, Oxford University Press, 1959.
- Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporains. Tome I: Directeurs, animateurs, historiens, critiques*. Paris, Librairie Théâtrale, 1957.
- Eco, Umberto. "L'Oeuvre ouverte ou La poétique de l'indétermination". *Nouvelle Revue Française*, jul-ago 1960.
- Evreinov, Nikolai. *The Theatre of the Soul, Monodrama* (tradução de M. Potapenko e C. St. John). Londres, 1915.
- Fowlie, Wallace. *Dionysus in Paris. A Guide to Contemporary French Theatre*. Nova York, Meridian, 1960; Londres, Gollancz, 1961.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), reeditado em livro de bolso. Frankfurt, S. Fischer, 1958.
- Gregor, Joseph. *Weltgeschichte des Theaters*. Viena, Phaidon, 1932.
- Grossvogel, David. *The Selfconscious Stage in Modern French Drama*. Nova York, Columbia University Press, 1958.
- Huxley, Aldous (org.). *The Perennial Philosophy*. Londres, Chatto & Windus, 1946.
- Mallarmé, Stéphane. *Crayonné au Théâtre*, in *Oeuvres complètes*. Paris, Pléiade, 1945.
- Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie e Also sprach Zarathustra*, in Schlechta (org.), *Werke*, vol.I-II. Munique, Hanser, 1955.
- Pound, Ezra. *Literary Essays*, organizado por T.S. Eliot. Londres, Faber & Faber, 1954.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris, Gallimard, 1943.
- Steiner, George. "The retreat from the word". *The Listener*, 14 e 21 jul 1960.
- Suzuki, D. *Manual of Zen Buddhism*. Londres, Rider, 1950.
- Théâtre populaire*. "Du côté de l'avant-garde" (número especial sobre o teatro de vanguarda), n.18, mai 1956.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Oxford, Blackwell, 1958.

Teatro puro, palhaçada, commedia dell'arte, music-hall etc.

- Beerbohm, Max. "Dan Leno", in *Around Theatres*. Londres, Hart-Davis, 1953.

- Büchner, Georg. *Werke und Briefe*. Leipzig, Insel, 1958.
- _____. *Woyzeck*, tradução de John Holmstrom, in *The Three German Plays*. Harmondsworth, Penguin, 1963.
- Crichton, Kyle. *The Marx Brothers*. Londres, Heinemann, 1951.
- Disher, Willson. *Clowns and Pantomimes*. Londres, Constable, 1925.
- Grabbe, Christian Dietrich. *Werke*, organizado por Wukadinowic, 2 vols. Berlim, Bong, s.d.
- Hazlitt, William. "The Indian jugglers", in *Table Talk*. Londres e Nova York, Everyman's Library.
- Holzer, Rudolf. *Die Wiener Vorstadtbühnen*. Viena, 1951.
- Lea, K.M. *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte*. Londres, Oxford University Press, 1934.
- MacInnes, Colin. "Wherefore does he why?" (sobre Dan Leno). *The Spectator*, 23 dez 1960.
- McKechnie, Samuel. *Popular Entertainment through the Ages*. Londres, Sampson Low, s.d.
- Nestroy, Johann. *Sämtliche Werke*, organizado por Bruckner e Rommel. Viena, Schroll, 15 vols., 1924-30.
- Raimund, Ferdinand. *Werke*, organizado por Castle. Leipzig, Hesse & Becker, s.d.
- Reich, Hermann. *Der Mimus*, vol.I, 2t. (não foram publicados os volumes seguintes). Berlim, Weidmann, 1903.
- Tietze-Conrat, E. *Dwarfs and Jesters in Art*. Londres, Phaidon, 1957.
- Wood, J. Hickory. *Dan Leno*. Londres, Methuen, 1905.

Poesia e peças de nonsense

- Belloc, Hilaire. *Cautionary Verses*. Londres, Duckworth, 1940.
- Benayoun, R. *Anthologie du Nonsense*. Paris, Pauvert, 1957.
- Breton, André. *Anthologie de l'Humour Noir*. Paris, Sagittaire, 1950.
- Busch, Wilhelm. *Sämtliche Werke*. Gutersloh, Bertelsmann, 2 vols., s.d.
- Carroll, Lewis. *Complete Works*. Londres, Nonesuch; Nova York, Random House, 1939.
- Cohen, J.M. *Comic and Curious Verse*. Harmondsworth, Penguin, 1952.

_____. *More Comic and Curious Verse*. Harmondsworth, Penguin, 1956.

Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues* (ampliado com verbetes recém-descobertos). Paris, Aubier, 1951.

Lardner, Ring

Peças de nonsense

The Tridget of Griva, não publicada (parte em Elder, ver a seguir).

_____. *Dinner Bridge* (1927). *New Republic*, 20 jul 1927; também in *First and Last*, Nova York, Scribner, 1934.

_____. *I Gaspiri* (The Upholsterers) (1924). *Chicago Literary Times*, 15 fev 1924; também in *What of It?*, Nova York, Scribner, 1925.

_____. *Clemo-Uti/The Water Lilies*, in *What of It?*. Nova York, Scribner, 1925.

_____. *Cora or Fun at the Spa*. Nova York, *Vanity Fair*, jun 1925.

_____. *Quadroon. A Play in Four Pelts which May All Be Attended in One Day or Missed in a Group*. *The New Yorker*, 19 dez 1931.

_____. *Abend di Anni Nouveau*. *The Morning Telegraph*, 1928.

Sobre Lardner

Elder, Donald. *Ring Lardner*. Nova York, Doubleday, 1956.

Lear, Edward. *The Complete Nonsense of Edward Lear*, organizado por Holbrook Jackson. Londres, Faber & Faber, 1947.

Morgenstern, Christian. *Alle Galgenlieder*. Wiesbaden, Insel, 1950.

_____. *Das Mondscharf, Deutsch und English* (versões inglesas de A.E.W. Eitzen). Wiesbaden, Insel, 1953.

Opie, Iona e Peter. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Londres, Oxford University Press, 1951.

_____. *The Lore and Language of Schoolchildren*. Londres, Oxford University Press, 1959.

Ringelnatz, Joachim. *Kinder-Verwirr-Buch*. Berlim, Rowohlt, 1931.

_____. *Turngedichte*. Munique, Kurt Wolff, 1923.

_____. *Kuttel-Daddeldu*. Berlim, Rowohlt, 1930.

Sewell, E. *The Field of Nonsense*. Londres, Chatto & Windus, 1952.

Peças de sonho e alegorias

Bidermann, Jakob. *Cenodoxus der Doktor von Paris*, in Edgar Hederer (org.), *Deutsche Dichtung des Barock*. Munique, Hanser, s.d.

Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales*, in *Obras completas*, vol.III. Madri, Aguilar, 1945-52.

Eliade, Mircea. *Myths, Dreams and Mysteries*. Londres, Harvill, 1960.

Gregor, Joseph. *Das Spanische Welttheater*. Viena, Reichner, 1937.

Holberg. *Comoedierne*, organizado por Bull. Kristiania, 1922-25.

Honig, Edwin. *Dark Conceit. The Making of Allegory*. Chicago, Northwestern University Press, 1959; Londres, Faber & Faber, 1960.

Joyce, James, *adaptações teatrais de Ulysses*

Ulysses in Nighttown. Adaptado para o palco por Marjorie Barkentin, sob a supervisão de Padraic Colum. Nova York, Random House, Modern Library Paperbacks, 1958.

Bloomsday. Adaptação de Alan McClelland.

Kafka, Franz. *Der Gruftwächer* (fragmento dramático), in *Beschreibung eines Kampfes*. Nova York, Schocken, 1946.

Kafka, Franz. *Le Procès*, adaptação de André Gide e Jean-Louis Barrault. Paris, Gallimard, 1947.

Franz Kafka du Procès au Château. Número especial dos *Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault*, n.20. Paris, out 1957.

Lope de Vega. *Obras escogidas*, 3 vols. Madri, Aguilar, 1952-55. Inclui os principais *Autos sacramentales* de Lope de Vega.

Madach, Imre. *Az Ember Tragédiája*. Budapeste, Franklin, s.d.

Strindberg, August. *Samlade Skrifter*, 55 vols. Estocolmo, Bonnier, 1911-21.

_____. *A Dream Play e The Ghost Sonata*, in *Six Plays of Strindberg*, tradução de E. Sprigge. Nova York, Doubleday, Anchor Books, 1955.

Dadaísmo, surrealismo, patafísicos e seus antecessores e seguidores

APOLLINAIRE, GUILLAUME

Les mamelles de Tirésias/Couleur du temps, in *Oeuvres poétiques*. Paris, Pléiade, 1956.

ARAGON, LOUIS

L'Armoire à glace un beau soir e Au pied du mur, in *Le libertinage*. Paris, Gallimard, 1924.

Le trésor des jésuites (com André Breton), in *Variétés*, jun 1929.

ARTAUD, ANTONIN

Oeuvres complètes, vol.I-XIV. Paris, Gallimard, 1956-78 (volumes seguintes em preparação).

Le théâtre et son double. Paris, Gallimard, 1938 (tradução inglesa de C. Richards, *The Theatre and Its Double*, Nova York, Grove Press, 1958).

Lettres à Jean-Louis Barrault. Paris, Bordas, 1952. Inclui um estudo de Paul Arnold sobre o teatro de Artaud.

Arnold, Paul, estudo do teatro de Artaud in *Lettres à Jean-Louis Barrault* (ver acima).

Antonin Artaud et le théâtre de notre temps. Cahiers de la Companie M. Renaud-J.-L. Barrault, n.22-3, mai 1958, ed. especial.

Antonin Artaud ou La santé des poètes. Jarnac, *La Tour du Feu*, dez 1959, ed. especial.

Esslin, Martin. *Antonin Artaud*. Londres, Fontana, 1976.

BARLACH, ERNST

Das Dichterische Werk. Band I: *Dramen*, Munique, Piper, 1956.

BRECHT, BERTOLT

Stücke, 14 vols. Frankfurt, Suhrkamp, 1954-67.

COCTEAU, JEAN

Les mariés de la Tour Eiffel, in *Théâtre I*. Paris, Gallimard, 1948.

Parade e Le boeuf sur le toit, in *Nouveau Théâtre de Poche*. Mônaco, Du Rocher, 1960.

Orphée. Paris, Stock, 1927.

Le sang d'un poète (filme). Paris, Marin, 1948.

CUMMINGS, E.E.

him, in Eric Bentley (org.), *From the Modern Repertoire, Series Two*. Indiana, Indiana University Press, 1957.

Bentley, Eric. "Notes to *him*", no mesmo livro.

Norman, Charles, *The Magic Maker*. Nova York, Macmillan, 1958.

DADÁ

Arp/Huelsenbeck/Tzara. *Die Geburt des Dada*. Zurique, Arche, 1957.

Mehring, Walter. *Berlin Dada*. Zurique, Arche, 1959.

Huelsenbeck, Richard. *Mit Witz, Licht und Grütze*. Wiesbaden, Limes, 1957.

Daumal, René e Roger Gilbert-Lecomte. *Petit Théâtre*. Paris, Collège de Pataphysique, 1957.

DESNOS, ROBERT

La place de l'étoile, Antipoème. Rodez, Collection Humour, 1945.

Domaine public (poemas). Paris, Gallimard, 1953.

Berger, Pierre. *Robert Desnos* (ensaio sobre Desnos e antologia das suas obras), série Poètes d'Aujourd'hui, n.16, Paris, Seghers, 1960.

Expressionismus. Literatur und Kunst, 1910-1923. Catálogo de uma exposição realizada no Museu Schiller de Marbach, Alemanha Ocidental, 8 mai-31 out 1961, organizado por B. Zeller, Marbach, 1960. (Uma bibliografia muito completa do expressionismo, com notas biográficas sobre todos os autores importantes.)

FITZGERALD, F. SCOTT

The Vegetable or From President to Postman. Nova York, Scribner, 1923.

Mizener, Arthur. *This Side of Paradise*. Londres, Eyre & Spottiswoode, 1951.

GOLL, YVAN

Dichtungen, editado por Claire Goll. Neuwied, Luchterhand, 1960, com reimpressão de *Die Chaplinade*, *Die Unsterblichen*, *Zwei Überdramen* (1. *Der Unsterbliche*, 2. *Der Ungestorbene*), *Melusine*.

Methusalem, in K. Otten (org.), *Schrei und Bekenntnis, Expressionistisches Theater*. Antologia de peças expressionistas. Neuwied, Luchterhand, 1959.

Romains, Jules, Marcel Brion, F. Carmody e R. Exner. *Yvan Goll*. Antologia e ensaios críticos, série Poètes d'Aujourd'hui, n.50, Paris, Seghers, 1956.

GOMBROWICZ, WITOLD

The Marriage, tradução de Louis Iribarne. Londres, Calder & Boyars, 1970.

Princess Ivona, tradução de Krystyna Griffith e Catherine Robins. Londres, Calder & Boyars, 1969.

Operetta, tradução de Louis Iribarne. Londres, Calder & Boyars, 1971.

JARRY, ALFRED

Oeuvres complètes. Monte Carlo e Lausanne, 1948.

Ubu Roi, Ubu Enchaîné, Paralipomènes d'Ubu, Questions de théâtre, Les minutes de sable mémorial, César-Antéchrist, Poésies, L'Autre Alceste (coleção de todos os escritos Ubuescos). Lausanne, Henri Kaeser, 1948.

Tout Ubu (coletânea de escritos Ubuescos). Paris, Le Livre de Poche, 1962.

Ubu Roi, tradução inglesa de Barbara Wright, in *Four Modern French Comedies*. Nova York, Capricorn Books, 1961.

Ubu, versão para o palco (*Ubu Roi* e *Ubu enchaîné* adaptados numa só peça, representada no *Théâtre National Populaire*). Paris, L'Arche, 1958.

Gestes et opinions du docteur Faustroll. Paris, Fasquelle, 1955 (tradução americana, *Evergreen Review*, n.13, 1960, p.131).

KOKOSCHKA, OSKAR

Schriften 1907-1955. Munique, Langen, 1956.

LAUTRÉAMONT, CONDE DE (ISIDORE DUCASSE)

Oeuvres complètes. Paris, Corti, 1946.

LORCA, FEDERICO GARCÍA

Obras completas. Madri, Aguilar, 1955.

NADEAU, MAURICE

Histoire du surréalisme. Paris, Seuil, 1945.

PICASSO, PABLO

Le désir attrapé par la queue, in *Messages II*. Paris, 1944; também na coleção “Meta-morphoses”, n.23, Paris, Gallimard, 1949 (tradução inglesa de B. Frechtman, *Desire Caught by the Tail*, Londres, Rider, 1950).

Penrose, Roland. *Picasso, His Life and Work*. Londres, Gollancz, 1955.

PINTHUS, KURTH

Menschheitsdämmerung (uma das primeiras antologias de poesia expressionista). Berlim, Rowohlt, 1920. Republicada, com nova introdução e novo material biográfico e bibliográfico, Hamburgo, Rowohlt, 1959.

RADIGUET, RAYMOND

Les Pélican (peça em dois atos), in *Oeuvres complètes*, vol.I. Paris, Club des Libraires de France, 1959.

RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGES

Théâtre. Paris, Gallimard, 1966.

Déjà jadis (memórias). Paris, Julliard, 1958.

ROBICHEZ, J.

Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poë et les débuts de l'oeuvre. Paris, L'Arche, 1957.

ROUSSEL, RAYMOND

L'Étoile au front. Paris, Lemerre, 1925.

La poussière de soleils. Paris, Lemerre, 1927.

Rousselot, Jean. *Raymond Roussel et la toute-puissance du langage*. Paris, La Tour St. Jacques, mar-abr 1957.

Heppenstall, Rayner. *Raymond Russel, a Critical Guide*. Londres, Calder & Boyars, 1966.

SALACROU, ARMAND

Pièces à Lire: les trente tombes de Judas, Histoire de Cirque. Les Oeuvres Libres, n.173, out 1960.

SHATTUCK, ROGER

The Banquet Years. Londres, Faber & Faber, 1959. Inclui estudos importantes de Apollinaire e Jarry.

SOKEL, WALTER H.

The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature. Stanford University Press, 1959.

STEIN, GERTRUDE

Four Saints in Three Acts. Nova York, Random House, 1934.

Geography and Plays. Boston, Four Seas, 1922.

Doctor Faustus Lights the Lights, In Savoy or Yes Is for a Very Young Man. Londres, Pushkin Press, 1946.

TORMA, JULIEN

Coupures, tragédie, suivi de Lauma Lamer. Paris, Pérou, 1926.

Euphorismes, s.n., 1926.

Le Bétrou, drame en IV actes. Paris, Collège de Pataphysique, 1956.

“Hommage à Torma” (estudos biográficos, bibliográficos e críticos de vários autores). CAHIERS DU COLLÈGE DE PATAPHYSIQUE, n.7, 1952.

TZARA, TRISTAN

La première aventure céleste de M. Antipyrine. Zurique, Coleção Dada, 1916.

La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine. Paris, Réverbère, 1938.

Le coeur à gaz. Paris, GLM, 1946.

La fuite. Paris, Gallimard, 1947.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL

Martes de Carnaval, Esperpentos, in *Opera Omnia*, vol.24. Madri, Rua Nueva, 1943. Inclui: *Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera, La hija del capitán.*

VITRAC, ROGER

Théâtre, 4 vols. Paris, Gallimard, 1946; 1964.

WITKIEWICZ, STANISLAW

Dramaty, 2 vols., organizado por Konstanty Puzyna. Varsóvia, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1962.

Peças disponíveis em inglês constam nas coletâneas:

The Madman and The Nun and Other Plays, tradução e organização de Daniel C. Gerould e C.S. Durer. Seattle, University of Washington Press, 1968. Inclui: *The Madman and the Nun, The Water Hen, The Crazy Locomotive, The Mother, They, The Shoemakers.*

Tropical Madness. Four Plays, tradução de Daniel e Eleanor Gerould. Nova York, Winter House, 1972. Inclui: *The Pragmatists, Mr. Price or: Tropical Madness, Gyubal Wahazar, Metaphysics of a Two-Headed Calf.*

YEATS, W.B.

Autobiographies. Londres, Macmillan, 1955.

Agradecimentos

Devo os seguintes agradecimentos pela permissão de utilizar material protegido por direitos autorais: à editora Faber & Faber Ltd. pelas citações de *Esperando Godot*, *Fim de partida*, *A última gravação de Krapp* e *Embers*, de Beckett; à editora John Calder Ltd. pelas citações referentes a *Molloy*, de Beckett, ao ensaio “O mundo de Ionesco”, publicado no *International Theatre Annual*, n.2, bem como às peças de Ionesco *Vítimas do dever*, *Amédée*, *O improvisado da alma* e *Assassino sem recompensa*, em tradução de Donald Watson; a Jean Genet e seu tradutor, Bernard Frechtman, pelas citações de *Alta vigilância* e *Os negros* (obras publicadas no Reino Unido pela Faber & Faber Ltd. e nos Estados Unidos pela Grove Press); à Methuen & Co. Ltd. pelas citações das peças *A festa de aniversário*, *O zelador* e *Os anões*, de Harold Pinter; à sra. W.B. Yeats por um excerto de “The trembling of the veil”, da obra *Autobiographies*; a N.F. Simpson por uma citação de *A Resounding Tinkle*; e ao *Observer* pela permissão de citar artigos de autoria de Eugène Ionesco e Kenneth Tynan.

MARTIN ESSLIN

Índice remissivo

Abel, Lionel, 1

Absurdo, definição do termo, 1-2

Adamov, Arthur, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10-11, 12, 13, 14, 15, 16, 17-18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26-27, 28, 29, 30, 31, 32-33

Almas mortas, 1, 2

Comme nous avons été (Como éramos), 1, 2, 3

En fiacre (De fiacre), 1-2, 3

Intimité (Intimidade), 1, 2

Je ne suis pas français (Eu não sou francês), 1, 2

Je... Ils..., 1, 2

L'Aveu, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

L'Homme et l'enfant, 1, 2

L'Invasion (A invasão), 1-2, 3, 4

La complainte du ridicule (O lamento do ridículo), 1, 2

La grande et la petite manoeuvre (A grande e a pequena manobra), 1-2, 3-4, 5

La parodie (A paródia), 1-2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10

La politique des restes (A política dos restos), 1, 2

Le ping-pong (O pingue-pongue), 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8

Le printemps '71 (A primavera '71), 1, 2

Le professeur Taranne (O professor Taranne), 1-2, 3, 4, 5

Le sens de la marche (O sentido da marcha), 1, 2, 3

Les retrouvailles (Os reencontros), 1-2, 3, 4

M. le Modéré (Sr. Moderado), 1, 2

Off Limits (Fora dos limites), 1

Paolo Paoli, 1-2, 3-4, 5, 6, 7

Sainte Europe (Santa Europa), 1

Si l'été revenait (Se o verão voltasse), 1, 2

Théâtre de société, 1, 2

Tous contre tous (Todos contra todos), 1, 2

Albee, Edward, 1-2, 3-4

A história do zoológico, 1, 2

Box and Quotations from Chairman Mao Tse-Tung, 1

O sonho americano, 1-2, 3

Quem tem medo de Virginia Woolf?, 1, 2

Seascape, 1

The Death of Bessie Smith, 1, 2

The Sandbox, 1

Tiny Alice (Pequena Alice), 1, 2

Um equilíbrio delicado, 1, 2

alegoria, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Anderson, Lindsay, 1

Anouilh, Jean, 1, 2, 3

Apollinaire, Guillaume, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7

Couleur du temps (A cor do tempo), 1

Les mamelles de Tirésias (Os seios de Tirésias), 1, 2-3, 4

Apuleio, Lucius, 1

Aragon, Louis, 1, 2, 3-4

Arden, John, 1

Arghezi, Tudor, 1

Aristófanés, 1-2

Arp, Hans, 1-2

Arrabal, Fernando, 1, 2-3, 4, 5, 6

Ars Amandi, 1

Bella ciao, 1

Bestialité érotique, 1

Cérémonie pour un noir assassiné, 1

Concert dans un oeuf, 1

Dieu tenté par les mathématiques, 1

Et ils passèrent des menottes aux fleurs, 1

Fando e Lis, 1, 2

Guernica, 1

La bicyclette du condamné, 1

La gloire en images, 1

La grande revue du XX^e siècle, 1

La guerre de mille ans, 1

La marche royale, 1

La tour de Babel, 1

L'Aurore rouge et noire, 1

Le ciel et la merde, 1
Le couronnement, 1
Le grand cérémonial, 1
Le jardin des délices, 1
Le pastaga des loups ou Ouverture orang-outan, 1
Le tricycle, 1
Les deux bourreaux (Os dois carrascos), 1, 2
O arquiteto e o imperador da Assíria, 1, 2
O cemitério de automóveis, 1, 2
Oração, 1, 2
Orchésturation théâtrale (Orquestração teatral), 1
Piquenique no front, 1, 2
Punk et punk et colégram, 1
Théâtre panique, 1
Une orange sur le mont de Vénus, 1
Vole-moi un petit milliard, 1

Artaud, Antonin, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8

Atkinson, Brooks, 1

Audiberti, Jacques, 1, 2

autos sacramentales, 1, 2, 3, 4

Ball, Hugo, 1-2

Balzac, Honoré de, 1-2, 3

Bänziger, Hans, 1, 2

Barbey d'Aurevilly, Jules, 1

Barbu, Ion, 1

Barlach, Ernst, 1, 2

Barrault, Jean-Louis, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8

Bataille, Nicolas, 1, 2-3, 4

Baudelaire, Charles, 1, 2

Bauer, Wolfgang, 1

Beckett, John, 1, 2

Beckett, Samuel, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14-15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31-32, 33, 34-35

A última gravação de Krapp, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10

Aquela vez, 1, 2, 3

assez, 1

Ato sem palavras I, 1, 2-3, 4

Ato sem palavras II, 1

bing, 1

Breath, 1

Cascando, 1, 2-3, 4

Come and Go (Vai e vem), 1, 2, 3

Comment c'est (Como é), 1, 2

“Dante... Bruno. Vico... Joyce”, 1, 2

Dias felizes, 1, 2, 3

Echo's Bones, 1, 2

Eh Joe (Ei, Joe), 1, 2-3, 4

Eleutheria, 1-2, 3, 4

Embers (Brasas), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Esperando Godot, 1-2, 3, 4-5, 6-7, 8-9, 10, 11-12, 13-14, 15, 16,
17-18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32-
33, 34

Film, 1, 2, 3

Fim de partida, 1, 2-3, 4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11, 12-13, 14, 15

Footfalls (Passos), 1, 2, 3

From an Abandoned Work (De uma obra abandonada), 1, 2, 3

Ghost Trio (Trio de fantasmas), 1, 2

Imagination morte imaginez, 1

O inominável, 1, 2, 3, 4

Le dépeupleur, 1

Malone morre, 1, 2, 3

Mercier et Camier, 1

Molloy, 1, 2, 3, 4, 5

More Pricks than Kicks, 1-2, 3

Murphy, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Não eu, 1, 2, 3

Nouvelles et textes pour rien, 1, 2

Play (Peça), 1, 2, 3-4, 5

Premier Amour, 1

Proust, 1-2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9

Todos os que caem, 1, 2-3, 4, 5, 6

Watt, 1, 2, 3

Whoroscope, 1, 2

Words and Music (Palavras e música), 1, 2, 3

Beerbohm, sir Max, 1

Belloc, Hilaire, 1

Benayoun, Robert, 1

Benchley, Robert, 1

Bentley, Eric, 1, 2, 3, 4

Bérard, Christian, 1

Berger, John, 1

Bergson, Henri, 1, 2

Bernhard, Thomas, 1

Bidermann, Jakob, 1

Bierce, Ambrose, 1

Blake, William, 1

Blau, Herbert, 1, 2, 3

Blin, Roger, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9

bobos da corte, 1-2

Bond, Edward, 1

Bonnard, Pierre, 1

Bosch, Hieronymus, 1, 2, 3

Bosquet, Alain, 1

Boulez, Pierre, 1

Braque, Georges, 1

Brecht, Bertolt, 1, 2, 3-4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16-17,
18, 19, 20-21, 22, 23-24

A alma boa de Setsuan, 1

Das Elephantenkalb (O elefante Calf), 1

Der Grüne Garraga (Verde Garraga), 1

Die Hochzeit (O casamento), 1

Na selva das cidades, 1-2

O círculo de giz caucasiano, 1

O senhor Puntilla e seu criado Matt, 1

Um homem é um homem, 1-2

Breton, André, 1, 2, 3-4, 5-6

Brook, Peter, 1, 2-3

Bruant, Aristide, 1

Brueghel, Pieter, o Velho, 1, 2

Büchner, Georg, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8

Busch, Wilhelm, 1

Buzzati, Dino, 1-2, 3, 4

Un caso clinico, 1-2, 3

Un verme al ministero (Um verme no ministério), 1, 2

Byron, George Gordon, lorde, 1

Cabaret Voltaire (Zurique), 1

Calderón de la Barca, Pedro, 1

Camus, Albert, 1-2, 3, 4, 5

O mito de Sísifo, 1-2, 3-4, 5

Carroll, Lewis, 1, 2, 3-4, 5, 6

A caça ao Snark, 1

Alice no País das Maravilhas, 1

Através do espelho, 1-2

castelo de Otranto, O (Horace Walpole), 1

Cendrars, Blaise, 1

Chagall, Marc, 1, 2

Chaplin, Charles, 1, 2, 3

Char, René, 1

Chavannes, Puvis de, 1

circo, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Claudé, Paul, 1, 2

Cocteau, Jean, 1, 2, 3, 4-5, 6

comédia muda, 1-2

commedia dell'arte, 1, 2, 3, 4-5, 6

comunismo, 1, 2

Copeau, Jacques, 1

Corbet, Richard, 1

Corneille, Pierre, 1

cummings, e.e., 1, 2-3, 4

Cuvelier, Marcel, 1

dadaísmo, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10

Daumal, René, 1, 2

Debureau, Jean-Gaspard, 1

Defoe, Daniel, 1
Demócrito, 1, 2
Dermée, Paul, 1
d'Errico, Ezio, 1-2, 3
Desnos, Robert, 1-2, 3, 4
Devine, George, 1, 2
Dhomme, Sylvain, 1, 2-3
Divina comédia (Dante), 1
Donner, Clive, 1
Dostoiévski, Fiódor, 1, 2, 3
Doubrovsky, Serge, 1
Dubillard, Roland, 1
Dubuffet, Jean, 1
Dullin, Charles, 1, 2
Dumas, Alexandre, 1
Dumesnil, Suzanne, 1
Dürrenmatt, Friedrich, 1

Eckhart, Mestre, 1, 2-3
efeito de alienação, 1, 2-3
Eliade, Mircea, 1
Ellmann, Richard, 1, 2-3
Éluard, Paul, 1, 2-3
Ernst, Max, 1

Ésquilo, 1

Evreïnov, Nikolai, 1-2

Ewell, Tom, 1

existencialismo, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

expressionismo, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Feydeau, Georges, 1

Fields, W.C., 1-2

Fitzgerald, F. Scott, 1, 2, 3

The Vegetable (O vegetal), 1, 2

Flaubert, Gustave, 1-2

Frechtman, Bernard, 1, 2, 3

Freud, Sigmund, 1-2, 3

Frisch, Max, 1-2, 3-4

Biedermann e os incendiários, 1-2, 3-4

Gautier, Jean-Jacques, 1

Gelber, Jack, 1-2, 3, 4

O contato, 1-2, 3

The Apple (A maçã), 1, 2

Genet, Jean, 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13-14, 15, 16-17

Adam Miroir, 1

Alta vigilância, 1, 2, 3-4, 5

As criadas, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7

Canção de amor, 1

Diário de um ladrão, 1-2, 3
Lettres à Roger Blin, 1
Mademoiselle (Chamas de verão), 1
Nossa Senhora das Flores, 1, 2
O Balcão, 1-2, 3, 4
O milagre da rosa, 1
Os biombos, 1-2, 3, 4
Os negros, 1-2, 3, 4
Poèmes, 1
Pompas fúnebres, 1
Querelle de Brest, 1
Gessner, Niklaus, 1, 2, 3
Ghelderode, Michel de, 1
Gide, André, 1, 2
Gilbert-Lecomte, Roger, 1
Giraudoux, Jean, 1, 2, 3
Goethe, Johann Wolfgang von, 1
Gogol, Nikolai, 1, 2
Goll, Yvan, 1-2, 3, 4
Der Ungestorbene (O que ainda não morreu), 1, 2
Die Chaplinade, 1, 2, 3
Die Unsterblichen (Os imortais), 1, 2
Methusalem, oder Der Ewige Bürger (Matusalém, ou O eterno burguês), 1-2, 3, 4
Gombrowicz, Witold, 1-2, 3

Gorki, Máximo, 1, 2, 3
Grabbe, Christian Dietrich, 1
Graham, Harry, 1
Grass, Günter, 1-2, 3-4
Gregor, Joseph, 1-2
Grimaldi, Joseph, 1
Gris, Juan, 1, 2
Grock, 1
Grossmann, Jan, 1, 2
Grosz, Georg, 1
Guggenheim, Peggy, 1
Guilbert, Yvette, 1

Hall, Donald, 1
Handke, Peter, 1
happening, 1, 2
Havel, Václav, 1-2, 3
Hazlitt, William, 1
Heidegger, Martin, 1
Hennings, Emmy, 1
Hildesheimer, Wolfgang, 1-2, 3
Hirsch, Robert, 1
Hivnor, Robert, 1
Hobson, Harold, 1

Hoffmann, E.T.A., 1

Holberg, Ludvig, 1

Hood, Thomas, 1

Horovitz, Israel, 1

Huelsenbeck, Richard, 1-2

Huet, Henri-Jacques, 1

Hugo, Victor, 1, 2, 3, 4, 5

Huxley, Aldous, 1, 2, 3

Ibsen, Henrik, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Ionesco, Eugène, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 12, 13-14, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24-25, 26, 27, 28-29, 30, 31, 32-33,
34, 35, 36-37, 38, 39, 40, 41-42, 43, 44, 45, 46-47, 48, 49-50

A cantora careca, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11, 12-13, 14, 15,
16, 17, 18

A lição, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

A sede e a fome, 1, 2

*Amédée ou Comment s'en débarrasser (Amadeu, ou Como se
livrar da coisa)*, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Anger, 1

Apprendre à marcher, 1

As cadeiras, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18

Assassino sem recompensa, 1-2, 3-4, 5, 6, 7

Ce formidable bordel (Este bordel formidável), 1

Délire à deux, 1

Impromptu pour la duchesse de Windsor (Improviso para a duquesa de Windsor), 1, 2

Jacques, ou A submissão, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Jeux de massacre (Jogos de massacre), 1, 2, 3

L'Homme aux valises (O homem das malas), 1-2, 3

L'Oeuf dur, 1

La colére, 1

La jeune fille à marier (Uma moça para casar), 1, 2, 3, 4

La lacune, 1, 2

La nièce-épouse, 1, 2, 3

La vase, 1, 2

Le connaissez-vous, 1, 2

Le maître (O mestre), 1, 2, 3, 4

Le piéton de l'air (O pedestre aéreo), 1, 2, 3

Le rhume onirique, 1, 2

Le roi se meurt (O rei está morrendo), 1-2, 3

Le salon d'automobile (O salão do automóvel), 1, 2, 3

Le tableau (O quadro), 1-2, 3, 4, 5, 6

Les grandes chaleurs, 1, 2

Les salutations, 1

Macbett, 1, 2, 3

O futuro está nos ovos, ou É preciso de tudo para fazer um mundo, 1, 2, 3, 4, 5, 6

O improviso da alma, ou O camaleão do pastor, 1-2, 3, 4, 5

O novo inquilino, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8

O rinoceronte, 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8, 9, 10

Scène à quatre, 1

Vítimas do dever, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Ionesco, Rodica (nascida Burileano), 1, 2-3

Jammes, Francis, 1

Janco, Marcel, 1, 2

Jarry, Alfred, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9-10

César-Antechrist, 1, 2

Gestes et opinions du docteur Faustroll (Gestos e opiniões do doutor Faustroll), 1, 2

Les minutes de sable mémorial (Os minutos de arena memorial), 1, 2

Ubu enchaîné (Ubu acorrentado), 1, 2, 3

Ubu Rei, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8

João da Cruz, são, 1, 2

Johnson, Samuel, 1

Johnstone, Keith, 1

Jouvet, Louis, 1, 2

Joyce, James, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12, 13-14, 15, 16, 17

Joyce, Lucia, 1-2

Jung, Carl Gustav, 1, 2, 3

Kafka, Franz, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10-11

Der Gruftwächter (O guarda da cripta), 1

*Le Procès (O processo, adaptação de André Gide e Jean-Louis
Barrault), 1-2*

Kandinsky, Wassily, 1, 2, 3

Keaton, Buster, 1, 2, 3

Keats, John, 1

Klages, Ludwig, 1

Klee, Paul, 1, 2, 3

Kleist, Heinrich von, 1

Klima, Ivan, 1

Kohout, Pavel, 1

Kokoschka, Oskar, 1, 2, 3

Kopit, Arthur L., 1, 2

Labiche, Eugène, 1, 2

Lahr, Bert, 1

Lamb, Charles, 1

Lao-Tsé, 1

Lardner, Ring, 1-2

Clema Uti (Os nenúfares), 1

I Gaspiri (Os estofadores), 1

Laurel e Hardy, 1

Lautréamont, conde de (Isidore Ducasse), 1, 2, 3

Os cantos de Maldoror, 1

Lear, Edward, 1-2, 3, 4, 5

Lemarchand, Jacques, 1-2, 3
Leno, Dan, 1-2
Lichtenberg, Georg Christoph, 1
literatura de sonho, 1, 2
literatura nonsense, 1-2, 3-4
Lorca, Federico García, 1, 2
Losey, Joe, 1-2
Lugné-Poë, Aurélien-Marie, 1, 2, 3, 4
Lynes, Carlos, Jr., 1

Madach, Imre, 1
Maeterlinck, Maurice, 1
Mallarmé, Stéphane, 1, 2, 3-4
Mann, Thomas, 1, 2
Marinetti, Filippo Tommaso, 1
Marivaux, Pierre de, 1, 2
Marx, Irmãos, 1, 2-3, 4, 5
marxismo, 1, 2, 3
Masson, André, 1
Matisse, Henri, 1
Mauclair, Jacques, 1, 2, 3, 4
Maugham, Robin, 1
Mauriac, Claude, 1
Mauthner, Fritz, 1

McGowran, Jack, 1
McWhinnie, Donald, 1
Melville, Herman, 1
Mendel, Deryk, 1
Mendès, Catulle, 1
Metman, Eva, 1-2, 3, 4-5
Mihalovici, Marcel, 1
Miller, Arthur, 1, 2
mimus, 1-2
misticismo, 1, 2
Modigliani, Amedeo, 1
Molière, 1, 2, 3, 4
Moreau, Gustave, 1
Moreau, Jeanne, 1
Morgenstern, Christian, 1-2, 3, 4
Mortimer, Penelope, 1
Mosley, Nicholas, 1
Mrožek, Sławomir, 1-2, 3
music-hall, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
Musset, Alfred de, 1, 2, 3

Nerval, Gérard de, 1
Nestroy, Johann, 1
Judith und Holofernes, 1

Neveux, Georges, 1

Nietzsche, Friedrich, 1, 2

Nodier, Charles, 1

Noël, Jacques, 1

O'Casey, Sean, 1

Olivier, sir Laurence, 1

O'Neill, Eugene, 1

Opie, Iona e Peter, 1

Osborne, John, 1-2, 3

palhaços (clowns), 1-2, 3, 4

pantomima, 1, 2, 3, 4

Paris, como centro de experimentação artística, 1-2, 3

patafísica, definição, 1

Pataphysique, Collège de, 1, 2, 3, 4,

Pavlicek, Frantisek, 1

Pedrolo, Manuel de, 1, 2-3, 4, 5

Cruma, 1, 2

Homes i no (Humanos e não), 1-2, 3

peregrino, O (John Bunyan), 1

Perelman, S.J., 1

Petrescu, Camil, 1

Picasso, Pablo, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11

Pichette, Henri, 1

Pickup, Ronald, 1

Piers Plowman (John Langland), 1

Pinget, Robert, 1-2, 3

Architruc, 1

Ici ou ailleurs (Aqui ou ali), 1, 2

L'Hypothèse (A hipótese), 1

L'Inquisitoire, 1

La manivelle (A manivela), 1, 2

Lettre morte (Carta morta), 1, 2, 3

Pinter, Harold, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

A coleção, 1, 2

A festa de aniversário, 1-2, 3, 4, 5

A Night Out (Noite de folga), 1-2, 3

A Slight Ache (Uma ligeira dor), 1-2, 3

A volta ao lar, 1-2, 3

Five Screen Plays, 1

Night School (Escola noturna), 1-2, 3

O amante, 1-2, 3, 4-5, 6

O monta-cargas, 1-2, 3

O quarto, 1-2, 3

O zelador, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7

Os anões, 1-2, 3, 4

Paisagem, 1-2, 3

Silêncio, 1-2, 3

Tea Party (Chá festivo), 1-2, 3

Terra de ninguém, 1, 2

The Basement (O porão), 1, 2

Traição, 1, 2

Velhos tempos, 1, 2

Pirandello, Luigi, 1, 2, 3

Planchon, Roger, 1

Portora Royal School, 1, 2

Prévert, Jacques, 1, 2, 3, 4

Prouse, Derek, 1, 2

Proust, Marcel, 1-2, 3

psicanálise, 1, 2, 3-4, 5

Queneau, Raymond, 1, 2-3, 4, 5, 6

Rabelais, François, 1, 2, 3

Radiguet, Raymond, 1, 2

Raimund, Ferdinand, 1

rainha das fadas, A (Edmund Spenser), 1

realismo social, 1-2, 3, 4,

Regnaut, Maurice, 1, 2

Reich, Hermann, 1-2, 3

Rémi, Philippe de, 1

Renard, Jules, 1

Renaud, Madeleine, 1, 2

Ribemont-Dessaignes, Georges, 1-2, 3

Déjà jadis, 1

L'Empereur de Chine (O imperador da China), 1-2

Le bourreau du Pérou (O carrasco do Peru), 1-2

Le serin muet (O canário mudo), 1

Théâtre, 1

Zizi de Dada, 1

Richardson, Tony, 1

Rilke, Rainer Maria, 1

Rimbaud, Arthur, 1, 2

Ringelnatz, Joachim, 1

ritual, 1-2

Rousseau, Douanier, 1, 2

Roussel, Raymond, 1-2, 3

Rózéwicz, Tadeusz, 1-2

Sade, Donatien Alphonse François, marquês de, 1, 2

Saint-Côme, Monique, 1

Salacrou, Armand, 1, 2

San Quentin, penitenciária, 1-2, 3, 4, 5

Saroyan, William, 1

Sartre, Jean-Paul, 1-2, 3, 4-5, 6, 7-8, 9-10, 11, 12

Saint Genet, comédien et martyr, 1-2, 3, 4-5, 6, 7

Schehadé, Georges, 1, 2

Schikaneder, Emmanuel, 1

Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 1

Schneider, Alan, 1-2, 3

Schopenhauer, Arthur, 1

Sêneca, Lucius Annaeus, 1

Serreau, Jean-Marie, 1, 2, 3

Sérusier, Paul, 1

Sewell, Elizabeth, 1-2

Shakespeare, William, 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9-10

A megera domada, 1

Como quiserem, 1-2

Conto de inverno, 1

Dois cavalheiros de Verona, 1

Macbeth, 1

Medida por medida, 1

Rei Lear, 1

Sonho de uma noite de verão, 1, 2

Troilus e Créssida, 1

Shaw, George Bernard, 1, 2, 3

Shepard, Sam, 1

Simpson, Norman Frederick, 1, 2-3, 4-5

A Resounding Tinkle (Um tintilar retumbante), 1-2, 3, 4, 5

Gladly Otherwise, 1

Oh, 1

One Blast and Have Done, 1

One Way Pendulum (Pêndulo de uma só direção), 1-2, 3

The Cresta Run, 1

The Form, 1

The Hole (O buraco), 1-2, 3, 4

Sófocles, 1, 2

Soupault, Philippe, 1, 2-3

Stein, Gertrude, 1, 2, 3

Steiner, George, 1

Sterne, Laurence, 1

Stoppard, Tom, 1

Strindberg, August, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9

A caminho de Damasco, 1-2

O pai, 1, 2

O sonho, 1, 2-3

Sonata dos espectros, 1-2

Struwwelpeter (dr. Heinrich Hoffmann), 1

Supervielle, Jules, 1

surrealismo, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9

Symons, Arthur, 1

Tardieu, Jean, 1-2, 3, 4

Candide, 1

Ce que parler veut dire ou Le patois des familles (O que quer dizer falar, ou O jargão das famílias), 1-2, 3

Cinq divertissements, 1
Conversaço sinfonieta, 1, 2
Faust et Yorik (Fausto e Yorik), 1, 2
Il y avait foule au manoir ou Les monologues (Havia uma multidão no solar), 1, 2
L'A.B.C. de notre vie (O abecê de nossa vida), 1-2, 3
La politesse inutile (A polidez inútil), 1, 2
La serrure (A fechadura), 1, 2
La société d'Apollon, 1
La sonate (A sonata), 1, 2
Le guichet (O guichê), 1, 2
Le meuble (O móvel), 1, 2
Les temps du verbe ou Le pouvoir de la parole (Os tempos do verbo, ou O poder da palavra), 1, 2
Livrets d'opéras de chambre, 1
Monsieur moi, 1
Os amantes do metrô, 1, 2
Oswald et Zenaïde ou Les apartés (Oswaldo e Zenaide), 1, 2
Qui est là? (Quem está aí?), 1-2, 3
Rhythme à trois temps ou Le temple de Segesta (Ritmo em três tempos, ou O templo de Segesta), 1, 2
Só eles o sabem, 1, 2
Tonnerre sans orage ou Les dieux inutiles (Trovão sem tempestade, ou Os deuses inúteis), 1, 2
Um gesto por outro, 1, 2

Uma voz sem ninguém, 1, 2

Une soirée en Province ou le mot et le cri, 1

Tati, Jacques, 1

Tchekhov, Anton, 1, 2, 3, 4, 5, 6

teatro de bonecos, 1, 2, 3, 4, 5

teatro popular austríaco, 1

“teatro puro”, 1, 2, 3, 4

Torma, Julien, 1-2, 3

Touchard, Pierre-Aimé, 1

Toulouse-Lautrec, Henri de, 1

Tourneur, Cyril, 1

Trinity College, Dublin, 1, 2

trionfi, 1

Twain, Mark, 1

Tynan, Kenneth, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Tzara, Tristan, 1, 2-3, 4, 5

Utrillo, Maurice, 1

Valentin, Karl, 1

Valle-Inclan, Ramón del, 1, 2

vaudeville, 1, 2, 3, 4, 5, 6

Vauthier, Jean, 1

Velde, Bram van, 1

Verlaine, Paul, 1, 2, 3

Verne, Jules, 1

viagens de Gulliver, As (Jonathan Swift), 1

Viala, Akakia, 1

Vian, Boris, 1-2, 3, 4, 5-6

L'Équarrissage pour tous, 1, 2

Le goûter des généraux, 1

Os construtores do Império, 1-2, 3, 4, 5

Vigny, Alfred de, 1

Vilar, Jean, 1, 2, 3, 4

Villon, François, 1

Vitrac, Roger, 1, 2-3, 4

Vuillard, Édouard, 1

Watson, Donald, 1

Webern, Anton, 1

Webster, John, 1

Wedekind, Frank, 1, 2, 3

Weil, Simone, 1

Weingarten, Romain, 1

Weiss, Peter, 1

Marat/Sade, 1, 2

Welles, Orson, 1, 2

White, Ruth, 1

Wilde, Oscar, 1, 2, 3

Wilder, Thornton, 1, 2, 3

Williams, Tennessee, 1, 2

Wilson, Edmund, 1

Witkiewicz, Stanislaw, 1-2, 3, 4

Wittgenstein, Ludwig, 1

Yeats, William Butler, 1, 2, 3-4, 5

Zadek, Peter, 1-2

zen-budismo, 1, 2

Zola, Émile, 1

Título original:

The Theatre of the Absurd

Tradução autorizada da 3ª edição inglesa, publicada em 2001 por Methuen Drama, de Londres, Inglaterra

Copyright © 1961, 1968, 1969, 1980, 2001, Martin Esslin

Copyright da edição brasileira © 2018:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ

tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787

editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

1ª edição brasileira: Zahar Editores, 1968

Capa: Estúdio Insólito

Imagens da capa: Erik Holmén/Wikicommons; © DaddyBit/iStock.com

Produção do arquivo ePub: Booknando Livros

Edição digital: março de 2018

ISBN: 978-85-378-1755-1