



POÉTICAS DO ABSURDO: CARACTERÍSTICAS E MANIFESTAÇÕES NA AMÉRICA LATINA

*POÉTICAS DEL ABSURDO: CARACTERÍSTICAS Y MANIFESTACIONES EN
AMÉRICA LATINA*

*POETICS OF THE ABSURD: CHARACTERISTICS AND MANIFESTATIONS IN
LATIN AMERICA*

Lucas Vitorino¹ 

Universidade Estadual Paulista, Brasil

*O Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da
condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe.*

Martin Esslin

Resumo: Neste artigo, são examinadas as manifestações do Teatro do Absurdo na América Latina a partir das influências de autora/es seminais e da/os que se inspiraram pelas obras de Beckett, Ionesco e Genet para o desenvolvimento de sua própria linguagem teatral. São expostos os processos históricos que serviram como base para o surgimento dessa manifestação teatral. Exemplifica-se a reinvenção do absurdo na América Latina por meio de textos dramaturgícos específicos, destacando a ênfase na violência como uma ferramenta crítica central. Abordam-se temas significativos para a região, como exílio, tortura e desesperança, que refletem desigualdades sociais e ações coercitivas do Estado. Além disso, explora-se a influência duradoura do Teatro do Absurdo, especialmente em dramaturgos contemporâneos no Brasil, e se analisa como essa convenção teatral pode ser adaptada e explorada em diversos contextos históricos e culturais, gerando novas estéticas e poéticas para o teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro do Absurdo; Martin Esslin; Poética do Absurdo na América Latina; Memória da ditadura e arte; Dramaturgia latino-americana.

¹ Diretor, dramaturgo e professor. Integrante-fundador do Grupo Pandora de Teatro. Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Graduado em Licenciatura em Arte-Teatro pela mesma instituição. Integra o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPq/IA-Unesp). E-mail: lvitorino@unesp.br

Resumen: En este artículo, se examinan las manifestaciones del Teatro del Absurdo en América Latina a partir de las influencias de autora/es seminales y aquella/os que se inspiraron en las obras de Beckett, Ionesco y Genet para el desarrollo de su propio lenguaje teatral. Se exponen los procesos históricos que sirvieron de base para el surgimiento de esta manifestación teatral. Se ejemplifica la reinención del absurdo en América Latina a través de textos dramáticos específicos, destacando la énfasis en la violencia como una herramienta crítica central. Se abordan temas significativos para la región, como el exilio, la tortura y la desesperanza, que reflejan desigualdades sociales y acciones coercitivas del Estado. Además, se explora la influencia duradera del Teatro del Absurdo, especialmente en dramaturgos contemporáneos en Brasil, y se analiza cómo esta convención teatral puede adaptarse y explorarse en diversos contextos históricos y culturales, generando nuevas estéticas y poéticas para el teatro contemporáneo.

Palabras clave: Teatro del Absurdo; Martin Esslin; Poética del Absurdo en América Latina; Memoria y arte; Dramaturgia latinoamericana.

Abstract: In this article, the manifestations of Absurd Theater in Latin America are examined, taking into account the influences of seminal authors and those who drew inspiration from the works of Beckett, Ionesco, and Genet to develop their own theatrical language. The historical processes that served as the foundation for the emergence of this theatrical form are exposed. The reinvention of the absurd in Latin America is exemplified through specific dramaturgical texts, with an emphasis on violence as a central critical tool. Significant themes for the region, such as exile, torture, and despair, are addressed, reflecting social inequalities and the coercive actions of the state. Furthermore, the enduring influence of Absurd Theater, especially on contemporary playwrights in Brazil, is explored, along with an analysis of how this theatrical convention can be adapted and explored in various historical and cultural contexts, giving rise to new aesthetics and poetics for contemporary theater.

Keywords: Theater of the Absurd; Martin Esslin; Poetics of the Absurd in Latin America; Memory of the dictatorship and Art; Latin American dramaturgy.

DOI: [10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.213130](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.213130)

*Recebido em: 14/06/2023
Aprovado em: 31/12/2023
Publicado em: 31/12/2023*

1 Introdução²

O termo "Teatro do Absurdo", introduzido pelo jornalista e crítico teatral Martin Esslin (Budapeste, Hungria, 6 jun. 1918 - Londres, Inglaterra, 24 fev. 2002), trouxe formulações que exerceram influência nos processos criativos de novos artistas, principalmente na criação dramaturgica. Esslin (2018[1961]) buscava evidenciar conceitos presentes nas obras de dramaturgos das décadas de 1940, 50 e 60, cujo foco era abordar a realidade de forma inusitada, utilizando elementos que escapavam à lógica da razão para a construção da trama, das personagens e do diálogo. Exponentes como Samuel Beckett (Dublin, 13 abr. 1906 - Paris, 22 dez. 1989) e Eugène Ionesco (Slatina, Roménia, 26 nov. 1909 — Paris, 28 mar. 1994) propuseram universos surreais, metafóricos, oníricos e poéticos.

Ao publicar seu livro "O Teatro do Absurdo" em 1961, Esslin comentou as peças que havia assistido nos pequenos teatros da Rive Gauche de Paris, buscando responder aos críticos da época que, segundo ele, não compreendiam a importância e a beleza das peças que o haviam comovido profundamente (ESSLIN, 2018[1961], p. 9). Movido pelo desejo de se contrapor a essa falta de percepção do valor dessa tendência teatral, Esslin descreve, contextualiza e debate o que identifica como novidade nessas obras, com o intuito de ampliar o repertório tanto do público quanto dos críticos teatrais, contribuindo para a compreensão dessas obras por meio de uma abordagem analítica menos convencional.

O Teatro do Absurdo, com suas características surrealistas, desconstrução da lógica e abordagem poética da realidade, teve um impacto significativo na dramaturgia latino-americana. A influência dessa corrente teatral pode ser observada em nuances, ramificações e reinvenções presentes nas obras de dramaturgos da região. Esses artistas

² O artigo é parte de um capítulo da dissertação "Territórios do real e os percursos do imaginário: processos criativos do Grupo Pandora de Teatro" (VITORINO, 2021).

absorveram os princípios do Teatro do Absurdo e os reinterpretaram, criando uma estética singular que refletia as realidades e questões específicas da América Latina.

Essa abordagem permite uma compreensão mais aprofundada das contribuições do Teatro do Absurdo para o cenário teatral latino-americano, ao mesmo tempo em que destaca a originalidade e a singularidade das obras produzidas por autores e autoras da América Latina.

O objetivo deste artigo é investigar a influência do Teatro do Absurdo nas obras de autores e autoras latino-americanos, enfatizando suas singularidades em relação aos escritores citados por Martin Esslin. Para alcançar esse propósito, começarei por examinar os princípios estabelecidos por Esslin acerca da convenção absurdista. Posteriormente, serão ressaltados os autores e autoras latino-americanos que incorporam elementos dessa convenção dramatúrgica em suas expressões criativas.

2 O Teatro do Absurdo

Examinaremos agora elementos fundamentais que caracterizam a convenção do Teatro do Absurdo, com base na análise de Martin Esslin e com ênfase em suas características essenciais e na contextualização das circunstâncias que surgiram no cenário francês.

Por estar em desenvolvimento, essa nova convenção teatral não possuía termos de análise, tampouco definições gerais. Gerava-se, assim, um conflito de perspectivas, aplicando às obras emergentes critérios muito alheios aos seus pressupostos. Esslin comenta essa falha, na descrição dos qualitativos do que se considerava uma peça bem feita, segundo ele: “Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo.” (ESSLIN, 2018[1961], p. 21). O mesmo se dava a respeito das motivações das

personagens, em seus termos: “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.” (ESSLIN, 2018[1961], p. 21). Por fim, ele resume a respeito das prerrogativas passadistas de uma boa peça:

A boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e o final resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos, a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 2018[1961], p. 21)

A expectativa de uma "peça convencional" sempre rondou as obras de autores como Ionesco. Devido a essa perspectiva equivocada em relação ao objetivo das peças, as críticas à estreia de "A Cantora Careca" não captaram a natureza verdadeiramente radical de sua tentativa de desconstruir o drama, como destacado na análise de J. P. Jeener para o *Le Figaro*, em 1950:

Trata-se – esclarece o autor – duma “antipeça” ... Vê se aqui o que esta definição pretende ter de provocante, vê-se menos o que ela quer dizer... Seguindo por aí, compreende-se: é a única expressão justa que o Sr. Ionesco descobriu com ou sem ajuda do dicionário. E agora, admiremos a coragem sobre-humana desses que sem uma falha, decoraram, interpretaram, encarnaram, sublimaram o antitexto do Sr. Ionesco. Que não farão no dia em que, impulsionados por suas conquistas e o excitante perfume das Terras Novas, eles descobrirem ou Molière ou Vitrac? Enquanto esperam, fazem o teatro perder espectadores (JEENER *apud* BONNEFOY, 1970, p. 145).

Esslin (2018[1961]) expressa um recorte incisivo que rompe com certos preceitos da crítica da sua época e estabelece uma nova “tradição”. Ele diz: “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.” (ESSLIN, 2018[1961], p.14). O teatro de que fala está ligado aos nomes de Samuel Beckett, Eugène Ionesco (1993), Arthur Adamov

(Kislovodsk, Rússia, 23 ago. 1908 - Paris, França, 16 mar. 1970) e Jean Genet (Paris, 19 dez. 1910, - Paris, 15 abril 1986), entre outros autores que despontaram naqueles pequenos teatros franceses. Mas, não se restringe à França, com luminares dessa vanguarda dramatúrgica em outros países, tais como Inglaterra, Itália, Espanha, Alemanha e Estados Unidos, entre outros.

Apesar das distinções entre essas obras e autores, Esslin entende que o agrupamento em torno do termo Teatro do Absurdo serve para “[...] chamar atenção para determinadas características comuns às obras discutidas” (ESSLIN, 2018[1961], p. 9). Ausência de progressão e de desfecho, fragmentação dos quadros, comunicabilidade corrompida pela falência do diálogo, personagens mecanizados e distantes do reconhecimento mimético são alguns dos novos parâmetros listados por ele. As técnicas empregadas na apresentação e construção das personagens e o uso do sonho e da alucinação como vertente de construção da narrativa seriam “vitais”, visto que decorriam do “[...] Zeitgeist, da atmosfera da época³, e não de considerações teóricas específicas.” (ESSLIN, 2018[1961], p. 9). Por isso, cada escritor por ele analisado é visto isoladamente, uma vez que cada um tem seu modo de operar, segundo as próprias inspirações.

Entretanto, Esslin exerce papel importante ao evidenciar tendências e conceitos que já figuravam em outras épocas e linguagens (a exemplo da pintura das primeiras décadas do século XX, do cubismo, da pintura abstrata e do movimento surrealista, como também das obras de James Joyce e Franz Kafka), mas que no teatro ainda não tinham sido compreendidos e exemplificados. Assim, demonstra que o teatro também contribui, de maneira peculiar, a esse novo momento da arte.

³ A Segunda Guerra Mundial trouxe enormes prejuízos ao continente europeu, o principal campo dos conflitos. A experiência do Holocausto, a devastação da bomba atômica e as tensões entre nações deflagrou um sentimento de fim das certezas, persistente entre os anos de 1943 e 1953. Como aponta Esslin, esse espírito do tempo foi absorvido pela vertente teatral do Absurdo como um reflexo do caos ideológico vivido pelo Ocidente. Pressupostos tidos como inabaláveis em épocas anteriores, como a fé religiosa, a crença no progresso da humanidade, o nacionalismo e as ideias totalitárias, dissolveram-se com a experiência da guerra. No mundo Pós-guerra, os sentidos se diluíram, inclusive o da vida, ao se testemunhar a face terrível que a humanidade pôde criar. Ver mais em “Pós-guerra: História da Europa Desde 1945” de Tony Judt (2008).

Não podemos negar que sua dedicação em encontrar definições para o tipo de convenção que chamou de Teatro do Absurdo surtiu efeito, ecoando na visibilidade das peças desses novos autores: os dramaturgos que Esslin analisa foram encenados em diversos países, e o interesse em suas obras permanece até nossos dias⁴. Quarenta anos depois, Esslin acrescentou na reedição de seu livro um novo prefácio, salientando que seu propósito nunca foi o de estabelecer parâmetros e tendências rígidas sobre as obras analisadas, ainda que uma mudança de relação com a forma que esses dramaturgos foram recebidos tenha sido, de certa forma, uma contribuição do seu pensamento. Ele pontua:

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 (ESSLIN, 2018[1961], p. 9).

Nas atualizações e ampliações ao longo das reedições da obra, novos autores foram incluídos, tornando o livro em inícios da década de 1980 “[...] um manual de referência acerca de um importante segmento do teatro do século XX [...]” (ESSLIN, 2018[1961], p. 9). O Teatro do Absurdo transformou-se num termo incorporado ao repertório crítico e à linguagem comum: como afirma o próprio autor, “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” (ESSLIN, 2018[1961], p. 9). Ainda assim, o autor insiste que suas análises buscam deixar em aberto possibilidades de interpretação sobre as obras analisadas.

Quando, já no início do século XXI, grande parte dos autores apresentados no Teatro do Absurdo de Esslin já não estavam mais vivos (Beckett morreu em 1989, Ionesco em 1994, Adamov em 1970, e Genet em 1986), seu trabalho se tornaria uma fortuna crítica sobre esses

⁴ Em 1969, Samuel Beckett recebe o Nobel de literatura dezesseis anos após *Esperando Godot* ser encenado pela primeira vez na cidade de Paris, em 1953 (quando Beckett estava com quarenta e sete anos).

autores. Esslin foi capaz de capturar as expressões do espírito de uma época, bem como apresentá-los de forma passível de reverberações em futuras gerações. Desse modo, destaca a amplitude do Teatro do Absurdo, abrindo caminho para que variações floresçam e que novas gerações ressignifiquem o material, de acordo com outras circunstâncias.

Sobre essas principais características extraídas das peças do absurdo, Gil Vicente Tavares (2015), diretor, dramaturgo e doutor em artes cênicas pela UFBA, em *A Herança do Absurdo*, aponta: “A falta de ação e uma sensação de não pertencimento, uma realidade que se afigura estranha, tudo isso associado ao fracasso e a aporia [...]” (TAVARES, 2015, p. 67). Tavares também apresenta o conceito de atonia, como característico das obras absurdistas, definindo-a como “[...] personagens atônitos frente a um mundo estranho, deslocado de seu eixo, a sensação de impotência frente à decadência [...]” (TAVARES, 2015, p. 67).

Tavares (2015) tece ainda uma comparação com as três unidades do drama. Segundo o autor, no Teatro do Absurdo a regra das três unidades está mantida; porém, ela é subvertida, distorcida e condensada. Formulada pelos teóricos franceses (em especial, Nicolas Boileau-Despréaux) ao visitar a *Poética*, de Aristóteles, as unidades teriam função normativa, assim descrita por Boileau-Despréaux:

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

Para Tavares (2015), a ideia de uma ação que progride segundo certa unidade de lugar e tempo apresenta-se de outra maneira no Teatro do Absurdo. O lugar é mais unificado, ao ponto de, em algumas peças, as personagens habitarem um espaço de confinamento, um lugar

insuportável de onde já não se pode sair, como nos textos de Samuel Beckett *Dias felizes*, *Fim de partida*, *Esperando Godot* e *A última gravação de Krapp*, ou nas obras de Eugène Ionesco *A cantora careca*, *As cadeiras*, *A lição* e *Agonia do rei*, para citar exemplos marcantes. Esse adensamento do espaço pode ser exemplificado também no filme de Luis Buñuel, *O Anjo exterminador*, em que amigos convidados para uma festa de elite numa luxuosa mansão, descobrem que não conseguem sair dali. Nesse confinamento sem grades nem trancas visíveis, as máscaras sociais e contenções vão desaparecendo, liberando mecanismos de hábito e pulsões.

Tavares formula ainda a noção de entulhamento, uma sobreposição de elementos, em que “[...] uma casa não é só uma casa, uma praça não é apenas uma praça” (TAVARES, 2015, p. 109), como assinala em *Fim de partida*, de Beckett. No texto, as personagens são abjetas, ou o próprio entulho, restos de um jogo que devastou tudo. Nos sentidos que Tavares evoca:

Duas definições do Dicionário Houaiss ilustram bem o que se toma aqui por entulho, ao se discutir o conceito de espaço/lugar no Absurdo:

- a) Quantidade de fragmentos (restos de tijolo, calça, madeira etc.) que resultam de uma construção;
- b) Escombros, material inaproveitável proveniente de uma demolição, destroço.

Assim, podemos entender o lugar no Teatro do Absurdo como um espaço físico da cena constituído de restos acumulados, ou até mesmo como um não-lugar que é, ao mesmo tempo, todos os lugares. Sua localidade não necessariamente estará expressa territorialmente, pois, quando o simbólico predomina, segundo Tavares, “[...] este lugar acaba por ser uma quantidade de fragmentos de vários lugares, que se amalgamam num espaço indefinido, mas identificável, referencial.” (TAVARES, 2015, p. 110). Por isso, identificamos uma árvore seca em *Esperando Godot*, mas não sabemos exatamente em que lugar está; e mesmo na sala inglesa de *A*

cantora careca, descrita em seus objetos e hábitos, poderíamos estar numa sala de qualquer outra localização.

Ao considerar a palavra desgastada, os autores do Absurdo apontam para a impossibilidade de comunicação e a falta de sentido em dizer o que quer que se tenha a dizer, contudo, isso não impede a variedade de proposições com que se apresentam os diversos tipos de personagens do Absurdo, da mesma forma que são distintas, as peças e seus gêneros. Pallottini corrobora:

Vão desde o quase realismo até a quase nudez, a quase inexistência; desde figuras que se podem chamar coerentes no sentido comum, até seres amorfos, que apenas fazem ruídos, e apenas se entre-mostram, agonizantes, decapitados ou mortos (PALLOTTINI, 2015, p.151).

Esses deslocamentos geram uma questão interessante para olharmos mais atentamente, no que diz respeito a como o ator e a atriz estudam e criam o papel, já que as concepções de personagem e de ação são desafiadas. Impossível evitar o choque deste material com as práticas de criação da personagem por meio do perfil psicológico, ou do estudo das circunstâncias, entre outros processos de herança realista-naturalista. “No Absurdo, há um problema na percepção de quem são esses seres [...] eles são ‘todo mundo’ e ‘ninguém’.” (TAVARES, 2015, p.103), enfatiza Tavares.

O enfraquecimento da personagem é, ao mesmo tempo, causa e consequência da crise do drama, de que deriva o Teatro do Absurdo. Estudioso da dramaturgia e do jogo improvisacional, Jean-Pierre Ryngaert define a personagem do drama como o “Vetor da ação, suporte da fábula, condutor da identificação e garantia⁵ da mimese, o personagem acha-se incumbido de funções múltiplas nas dramaturgias tradicionais.” (RYNGAERT, 2013, p. 136). Ryngaert aponta que essa transformação aconteceu em resposta crítica ao teatro psicológico e à mimese, embate

⁵ No original, está escrito “garante” da mimese. Fizemos a correção, entendendo ter sido um erro de impressão na edição que consultamos.

que o Teatro do Absurdo encampou e disseminou, ecoando sobretudo no teatro dos anos 1950. Ele acrescenta:

Enfraquecido em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis. Ainda recebe nome em Samuel Beckett, embora de maneira atípica, sob a forma de monossílabos evocadores (Hamm, Krapp) ou apelidos (Didi, Gogo) (RYNGAERT, 2013, p. 136).

Renata Pallottini, em *Dramaturgia: a construção da personagem* (2015), comenta essas características das personagens no Teatro do Absurdo, em suas palavras: “[...] o homem que viria a ser personagem desse teatro é um exilado, um estrangeiro (aliás, exilados e estrangeiros são quase todos os seus dramaturgos)” (PALLOTTINI, 2015, p. 148). O exilado sintetiza para a autora o sentimento de não pertencimento: “As personagens não estão inseridas neste mundo, recusam-no, opõem-se a ele, o mundo também as recusa e quer, ao que parece, expulsá-las.” (PALLOTTINI, 2015, p. 149), ela resume. Essa questão do autoexílio parece dialogar com o conceito de atonia, de Gil Vicente Tavares, que vimos anteriormente. Pallottini destaca o lugar paradoxal do ato criativo, para aquele, cuja razão perde sentido, concluindo:

Alguém que busca, na arte, no humorismo, nos recursos do teatro puro, nas técnicas de cabaré, vaudeville, circo, acrobacia, mímica, fantasia, mágica, a despeito de não crer propriamente em nada disso, expressar aquilo que lá sabe inexprimível, comunicar-se quando não acredita mais na comunicação (PALLOTTINI, 2015, p. 148).

A poetisa e dramaturga define como central nas obras do absurdo a junção entre a desesperança e o jogo da comicidade, mas não vê saídas otimistas nessa forma de arte, que resume como “[...] caótica na aparência, por vezes abstrata, parecendo não ter nenhum objetivo e não propondo nada, se não a própria desesperança.” (PALLOTTINI, 2015, p. 148)⁶. Pode-se

⁶ Pallottini (2015) completa: “Muitas vezes, as mais recentes peças do Teatro do Absurdo (que às vezes recusa esse nome e escolhe chamar-se teatro metafísico, poético, transcendental) não são mais do que a exposição lírica de certos conceitos, de certas visões de mundo, de um mundo que está no fim, que se esfacela, que se desmancha, como as próprias falas e como as próprias personagens.” (PALLOTTINI, 2015, p. 149).

dizer, a partir dos exemplos tratados mais adiante, que a comicidade estará presente nas obras das gerações futuras influenciadas pelos autores do absurdo, mas que a marca da desesperança foi, na maioria dos exemplos, diluindo-se e dando lugar a uma aguçada visão crítica do mundo.

Entendemos também de maneira menos “pessimista” o estatuto da personagem, comentado por Ryngaert e Pallottini a partir dos exemplos do Teatro do Absurdo. Ainda temos nessas figuras a referência do humano, mesmo que de modo deformado, grotesco e estilizado. São reminiscências de identidades vacilantes, mas que não desapareceram por completo e ainda nos assombram, cujos desejos esgotados permanecem lá, mesmo que não plenamente instituídos. O humano fantasmagórico e maquinico que ainda está ali povoa o mundo, e sua condição faz com que olhemos a nós mesmos, em nossa maneira de desejar.

A cena do Teatro do Absurdo, nos termos de Tavares (2015), essa “[...] sequência de acontecimentos que, por estarem desprovidos de soluções, desejos, conflitos e tramas, jamais se desviam do tema central que oprime e condensa a cena” (TAVARES, 2015, p. 88), distorce e subverte cada um dos preceitos de um teatro pautado nas normas do drama absoluto, provocando uma teatralidade estranha à apreciação. A impossibilidade de comunicação e a falta de sentido que apontam - no destaque de Pallottini: “[...] desistiram de falar sobre o absurdo da nossa existência e começaram a mostrá-lo, cenicamente.” (PALLOTTINI, 2015, p.151) - mostra-se, assim, uma estratégia útil para tirar do eixo o/a espectador/a acostumado(a) a um teatro convencional, fundado no drama burguês. Cabe verificar, agora, por que e como ganha sobrevida na expressão dos dilemas das culturas localizadas para além da localidade que primeiro inventou seu idioma.

No capítulo seis de "O Teatro do Absurdo", intitulado "Paralelos e prosélitos", Martin Esslin discute a reinvenção do conceito de absurdo,

considerando as influências que os autores seminais imprimem sobre as gerações futuras de criadores teatrais. Esslin formula sua ideia da seguinte maneira:

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 (ESSLIN, 2018[1961], p. 228).

As convenções do Teatro do Absurdo geram novas formulações, que reverberam em apropriações estéticas de acordo com diferentes momentos históricos, contextos sociopolíticos e culturais. Esslin conjectura ainda que: “[...] um levantamento das experiências desses contemporâneos e seguidores dos expoentes da nova convenção poderá indicar os possíveis caminhos para um futuro desenvolvimento” (ESSLIN, 2018[1961], p. 228).

Essa perspectiva de Esslin enfatiza a influência duradoura do Teatro do Absurdo e a sua capacidade de inspirar novos artistas a explorarem suas próprias linguagens teatrais dentro desse contexto, adaptando e expandindo as convenções estabelecidas pelos mestres do movimento. Além disso, ressalta a importância de examinar as experiências e contribuições dos contemporâneos e seguidores desses dramaturgos para traçar possíveis direções de desenvolvimento futuro no campo do teatro.

Essas novas manifestações fertilizam-se em circunstâncias que diferem do pós-guerra europeu, crescendo em suas obras aspectos do Teatro do Absurdo, mas com atitudes diferentes. Para conhecê-los, além de Martin Esslin, observamos as análises do teórico argentino Juan Villegas, sobre influências na América Latina, e os pesquisadores brasileiros Gil Vicente Tavares (2015) e Maria Gorete Oliveira de Souza (2014), tratando das criações nacionais contemporâneas.

No contexto da Polônia na década de 1950, Mrozek⁷ já apontava um novo caminho para as convenções do Teatro do Absurdo. Tavares (2015)

⁷ O polaco Slawomir Mrozek ainda estava “no radar” de Esslin, aparece em seu livro e é comentado.

acrescenta que Mrozek segue a tradição do Absurdo, contudo por caminhos opostos aos expoentes de língua francesa. Ele afirma: “[suas personagens] trazem de volta o lado psicologizante das relações, pondo em evidência – de uma forma deslucada – as relações familiares e amorosas” (TAVARES, 2015, p.130). Essa soma do Absurdo com o debate entre posições e ideologias, que as relações familiares sintetizam para Mrozek, indica uma nova forma de sentir e expressar o absurdo do seu tempo, numa visão que resvala para o campo político.

A Polônia dos anos 1950 - então, a República Popular da Polônia - afasta-se da atmosfera da França, que vivia anos de reconstrução econômica e política, caminhando para a abertura de pensamento dos anos 1960. Estopim do último conflito mundial, a Polônia ficou sob domínio comunista, o que repercutiu em todos os campos da sociedade, determinando também as artes e a cultura. Para Tavares (2015), Mrozek demonstra em suas escolhas estéticas ser um dos maiores herdeiros de Beckett e Ionesco, o que reconhece justamente na inserção que o polaco faz de elementos políticos em suas produções.

3 A reinvenção do Teatro do Absurdo no contexto latino-americano

Pode-se afirmar que o cunho político será também um grande diferencial nas reinvenções do Teatro do Absurdo na América Latina. Aqui, o teatro reflete novos incômodos, ganhando outra roupagem. Embora a sensação de solidão e incompreensão continue presente nesse lado do mundo, a “atonía” - revestida por vezes de incredulidade, e outras, de revolta - dá-se diante dos desastres, guerras, assimetrias sociais, restrições à liberdade, preconceitos, violências contra minorias e ações coercitivas do Estado.

Temas como o exílio, a tortura e a ausência de esperança tornam-se fundamentos das imagens metafóricas, nos termos de Tavares, “[...] alegorias do homem e de sua situação política” (TAVARES, 2015, p. 185). Autores como o chileno Ramón Griffero e os argentinos Osvaldo Dragún e Aristides Vargas evidenciam em suas peças, em diálogo com a convenção do Absurdo, as memórias das ditaduras latino-americanas e os prejuízos psíquico, físico e social que causaram (TAVARES, 2015).

Ramón Griffero (Santiago, 29 nov. 1954) é um renomado dramaturgo, diretor e sociólogo chileno. Ele foi o fundador do Teatro Fin de Siglo e desempenhou um papel crucial como fundador do Teatro Clandestino El Trolley durante o período da ditadura militar no Chile. Suas obras estão profundamente ligadas à resistência e à crítica à ditadura militar liderada por Augusto Pinochet. Griffero é amplamente reconhecido por seu trabalho inovador no cenário teatral latino-americano.

Osvaldo Dragún (Entre Ríos, 7 maio 1929 - Buenos Aires, 14 jun. 1999) foi um proeminente dramaturgo argentino que desempenhou um papel significativo no teatro político e social, especialmente dentro do contexto do teatro independente. Ele teve uma influência destacada na organização do movimento "Teatro Abierto," que representou uma forma de resistência cultural à ditadura militar. Entre 1989 e 1995, Dragún atuou como diretor da Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe.

Finalmente, Aristides Vargas (Córdoba, Argentina, 1954) é um destacado dramaturgo, diretor e ator argentino. O golpe militar o forçou a se exilar e, em 1978, estabeleceu residência no Equador, onde fundou o grupo teatral Malayerba. Suas peças frequentemente abordam questões relacionadas à identidade, opressão e justiça social.

Um exemplo a destacar, segundo Tavares (2015), é a peça *Nuestra señora de las nubes* (*Nossa Senhora das Nuvens*, de 2000), de Aristides Vargas, na qual as analogias com a ditadura povoam os diálogos. A peça foi idealizada a partir dos anos em que o autor passou exilado no Equador e

faz parte de uma trilogia sobre o exílio. *Nossa Senhora das Nuvens* conta a história de duas personagens exiladas, Bruna e Oscar que, por meio de memórias fragmentadas, buscam recuperar as histórias vividas em sua pátria, em um espaço e tempo indeterminados. Vargas escreve um diálogo de tom característico da fusão entre lirismo, realismo fantástico e Absurdo, descrita por Tavares:

Bruna – E você, por que o expulsaram de seu país?
Oscar – Eu não fui expulso.
Bruna – Não?
Oscar – Não, eu fui morto.
Bruna – Pela polícia?
Oscar – Não, pelos vizinhos.
Bruna – Com uma faca?
Oscar – Não, com o silêncio. (VARGAS, 2015, p. 51)

Pode-se observar um jogo de esquecimentos semelhante às peças de Beckett e Ionesco, além da linguagem metafórica, que ultrapassa a lógica do real. No trecho de Vargas:

Oscar – Desculpe. Que país você é?
Bruna – De Nossa Senhora das nuvens.
Oscar – Eu também sou de lá, mas nunca o vi.
Bruna – É que eu passava muito sobre as árvores.
Oscar – Ah! Era uma jardineira!
Bruna – Não, era um pássaro. (VARGAS, 2015, p. 50)

Apesar do tratamento não realista, o diálogo de Aristides Vargas (autor muito inventivo, cuja obra é vasta de estilos e referenciais) traz a força da realidade. A crítica social, assim, vem por meio da leveza dos diálogos, e tendo como fundo as marcas do contexto histórico argentino.

Juan Villegas concorda que “[...] a narrativa histórica denominada história do teatro hispano-americano se constrói como eco dos movimentos e tendências surgidas e nomeadas na Europa” (VILLEGAS, 2005, p. 280). Destaca, ainda, a multiculturalidade e as diversas linhas que compõem a pluralidade do teatro em países de língua espanhola. Como exemplos, cita o romantismo, o realismo, o vanguardismo, o Teatro do Absurdo, o teatro épico e o teatro da crueldade, para ficar em algumas influências. Conclui, por fim, que muitas das tendências do teatro

hispano-americano são vistas como imitações ou continuidades das europeias.

Sobre isso, Villegas (2005) propõe uma mirada alternativa para esses influxos que nossa cultura absorve. Ele aponta que:

Somente se um modelo histórico capaz de apreender culturas marginais em sua própria historicidade for aceito dentro desta última, o teatro hispano-americano, a cultura da América Latina, passará a fazer parte da história do Ocidente, não como uma cultura de eco, mas como uma cultura específica, reutilizando ou re-funcionalizando a cultura hegemônica. O estabelecimento deste modelo implica um ato de busca de identidade e de libertação (VILLEGAS, 2005, p. 287, tradução nossa).

Villegas (2005) avalia a historicidade como o caminho para a independência das manifestações latino-americanas do Teatro do Absurdo em relação aos modelos dramáticos europeus, mesmo que haja influências dessas obras. A validade singular da refuncionalização realizada fora do território europeu é também o que afirma L. Howard Quackenbush, em seu comentário:

Embora haja muitas correspondências entre os dois, o absurdo hispano-americano desenvolveu sua própria tradição, seguindo um caminho independente e gerando novas formas, sem necessariamente ter o fundo de uma tradição paralela em outra língua ou cultura. (QUACKENBUSH, 1987, p. 14, tradução nossa).

Tendo como ponto de partida o pensamento de que o Teatro, principalmente do séc. XIX em diante, é um fenômeno intercultural, e que é um elemento da cultura que se inter-relaciona aos projetos políticos e culturais de determinados momentos históricos e contextos, é inegável a vinculação do teatro das ex-colônias com os “[...] códigos dominantes do teatro hegemônico europeu [...]” (VILLEGAS, 2005, p. 189, tradução nossa). Para Villegas, o Teatro do Absurdo é uma dessas tendências em que é inevitável a associação às “escolas européias”; contudo, é apenas aqui que adquirem outro significado social (VILLEGAS, 2005).

O autor destaca ainda os principais pontos da convenção do Absurdo que os dramaturgos latino-americanos utilizam, a partir das definições de Daniel Zalacaín. Comenta os usos da estrutura circular e do teatro dentro do teatro; a violência como meio de revelar posições críticas e de gerar consciência no público; a articulação de um processo argumentativo não cronológico, em que as convenções realistas são destruídas, visto que a realidade é violada, criando infrarrealidades (distinguindo-se, portanto, da linguagem convencional) e a caracterização da personagem reduzida a um caráter anti-heroico grotesco e anônimo. Por fim, Zalacaín conclui: “Em suma, é um teatro em total rebelião, no qual a violência se move para todos os espaços e dimensões dramáticas.” (ZALACAÍN, 1985 *apud* VILLEGAS, 2005, p. 189).

A presença da violência entranhada no tecido social parece saltar como elemento de ruptura estética entre o teatro absurdista latino-americano e a estética do Absurdo europeu. Juan Villegas apresenta três peças que evidenciam tal situação, *El centroforward murió al amanecer* (*O centroavante morreu ao amanhecer*), do argentino Augustin Cuzzani (1924-1987), *La noche de los asesinos* (*A noite dos assassinos*), do cubano José Triana (1931-2018), e *El cepillo de dientes* (*A escova de dentes*), do chileno Jorge Díaz (1930-2007).

El centroforward murió al amanecer (*O centroavante morreu ao amanhecer*), de 1953, conta a história de Garibaldi, um famoso jogador de futebol, atacante de um time da primeira divisão que passa por dificuldades financeiras, e os dirigentes do clube decidem vendê-lo em um leilão para arrecadar fundos. Ele é comprado por um milionário excêntrico, cujo *hobby* é colecionar seres vivos em seu palácio. O argentino Augustin Cuzzanni (um dos dramaturgos argentinos mais traduzidos e montados de sua geração) coloca a situação absurda a serviço da crítica e da denúncia social, expondo a ganância das grandes corporações e do mercado e as ambições do exército.

La noche de los asesinos (A Noite dos Assassinos), de 1963, foi um marco na obra do cubano José Triana, ganhador do Prêmio de Teatro Casa das Américas de 1965. A peça foi essencial para incluí-lo na perspectiva do Teatro do Absurdo, e gira em torno de três irmãos que planejam assassinar os pais. Sua temática relaciona-se com o processo revolucionário cubano e suas consequências.

El cepillo de dientes (A escova de dentes), de 1960, estreou em 1961 em Santiago no Chile. Nela, o dramaturgo Jorge Díaz enfatiza a impossibilidade de comunicação e a experimentação da linguagem, com grande influência de Eugène Ionesco, do qual era grande admirador. A peça apresenta a rotina de um clássico casamento burguês inundado de superficialidade (semelhante a *A Cantora Careca*), no qual busca-se evitar o tédio e o vazio existencial com dramatizações e fantasias. A peça aborda temas como a monogamia, a institucionalização e a idealização do amor, as desigualdades de gênero e as reproduções sociais no sistema neoliberal. Jorge Díaz apresenta uma visão sarcástica e dura da sociedade da época, enfatizando a superficialidade das aparências e a mentira.

Outro grande nome da dramaturgia latino-americana ligado às convenções absurdistas é o de Griselda Gambaro (1928 -), que vivenciou enorme polêmica ao ser eleita, no início de 1966, a melhor dramaturga do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX* (VERNECK, 2019, p. 2). Na época, o realismo social conflitava com a ideia de uma vanguarda não realista, da qual sua obra *El Desatino* se aproximava. Sobre essas disputas estéticas da cena teatral argentina que atingiram a nomeação de Gambaro, Verneck escreve:

No contexto polarizado da década de 1960, 'vanguarda' passava de uma característica a uma acusação, convertendo-se em sinônimo de alienação e oposição da arte dita engajada. Neste período, até mesmo Bertolt Brecht correria o risco de ser um 'vanguardista', no sentido pejorativo da palavra, por situar a ação de seus textos na China ou nos idos tempos medievais (VERNECK, 2019, p.13).

O teatro de Griselda Gambaro é uma resposta à situação política de seu país e testemunha a multiplicidade de tendências, estilos e temas do teatro argentino. Como aponta Morchón (2002), “Há também algumas peças latino-americanas absurdas com orientação político-social, como *El Desatino* e *El Campo*, de Griselda Gambaro” (MORCHÓN, 2002, p.18, tradução nossa). Nessas obras, encontra-se o princípio construtivo da descontinuidade, a diluição da ação e do diálogo, a estrutura circular, a repetição de um mesmo motivo e a aparente suspensão da progressão da fábula. Em *El Desatino*, prevalece o tema do encarceramento e da morte, e em *Las paredes*, o Absurdo revela-se na impossibilidade de as personagens vencerem os obstáculos que estão diante delas. (PELLETTIERI, 1992).

Podemos afirmar que o Teatro do Absurdo na América Latina teve forte impacto, e que os textos resultantes demonstraram potencial singular de reinvenção, inaugurando novas formas de se pensar a estética do drama e a convenção do Absurdo. Juntamente com as teorias de Brecht, o Absurdo foi adotado como forma inovadora e deixou marcas nas práticas criadoras, contribuindo para a renovação da cena e a motivação de inúmeros artistas teatrais, de maneira plural e complexa.

Avaliando a pluralidade das dramaturgias e teatros contemporâneos, condizentes com inúmeros atravessamentos de gêneros, linguagens e estéticas que abrangem múltiplos sentidos e direções, para além de demarcações conceituais absolutas e fixas, o teatro brasileiro das duas primeiras décadas do século XXI caracteriza-se também pela riqueza criativa e diversidade de linguagem e referenciais. Trata-se de um teatro em constante movimento, onde as “placas tectônicas” não permanecem inertes, o que faz dele um campo rico para investigarmos as heranças e as formas de ressignificação do Teatro do Absurdo nos dias de hoje.

Maria Gorete Oliveira de Souza, autora de *“Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade”* (2014), compreende as obras de

jovens expoentes da dramaturgia brasileira enquanto representativas das reverberações contemporâneas de elementos da estética absurdista. Ela resume:

[...] mesmo veiculados pela atualidade inerente às suas concepções, pode-se apontar um considerável número de elementos relacionados ao Teatro do Absurdo nos teatros de Grace Passô e Rafael Martins (SOUZA, 2014, p. 7).

A pesquisadora observa as obras *Lesados*, de Rafael Martins (1981 -), do Grupo Bagaceira (Fortaleza – Ceará), e *Amores Surdos*, de Grace Passô, do Grupo Espanca! (Belo Horizonte – Minas Gerais). *Lesados*, escrita em 2004, apresenta quatro figuras que sobem à beira de um abismo e decidem se o melhor seria saltar ou não. Souza (2014) avalia suas filiações: “*Lesados*, na forma e na expressão, é muito próxima de *Esperando Godot*. Aliás, muito próxima da ‘busca do Eu’ de Samuel Beckett” (SOUZA, 2014, p. 246). Sobre as características da peça, destaca os traços gerais do Absurdo, entre eles, “[...] a incomunicabilidade, as ilhas, a ineficiência da palavra, a repetitividade e a circularidade, a náusea e as impossibilidades de realização.” (SOUZA, 2014, p. 259).

O objeto da espera de Vladimir e Estragon tinha nome de Godot. Já em *Lesados*, as personagens esperam um ao outro, para saber o que devem fazer. A pesquisadora pontua:

Lesados, remete a um constante recomeço. E, como do ponto de vista existencialista e absurdo começo acaba em nulidade, a sugestão é a de um constante recomeço e esforço inútil. E esforço repetitivo, contínuo, circular e inútil vai recair sobre a simbologia do eterno castigo de Sísifo (SOUZA, 2014, p. 258).

A força da imagem-metáfora guarda semelhanças com o recurso frequentemente usado por dramaturgos absurdistas: as personagens estão presas pelos pés, umas às outras, na beira de um abismo. Souza vê nisso implicações metafísicas, que derivam do constante nada acontecer, redundando na sensação de marasmo, como se o tempo não passasse.

Lesado 1 e Lesado 2 têm náuseas quando sentem a realidade aproximar-se, e o diálogo é permeado da dimensão simbólica. Nas linhas do texto de Rafael Martins:

LESADO 1 – Esse negócio de ser livre dá uma preguiça...
(*Longo silêncio*)
LESADO 1 – Eu não quero mais ser livre.
LESADO 2 – Não pode.
LESADO 1 – Mas eu não sou livre?
LESADO 2 – É livre para tudo, menos para ser livre.
LESADO 1 – Ah... (MARTINS, 2008, p. 174).

A escolha por diálogos circulares ou inconclusos em *Lesados* recordam dois pontos fundamentais da convenção do Absurdo que já discutimos aqui, a infantilidade e a atonia. Para Souza (2014), a infantilidade é uma limitação, uma vez que indica “[...] o homem impossibilitado de crescer [...]” (SOUZA, 2014, p. 250). A própria escolha do título caracteriza as personagens da peça, retratados praticamente como eternos sonâmbulos, “[...] estado [que] sugere que a humanidade dorme continuamente.” (SOUZA, 2014, p. 250).

Já em *Amores Surdos*, de Grace Passô (1980 -), que estreou no Festival de Curitiba em 2006, o diálogo com o absurdo dá-se primordialmente por meio das questões existenciais que a dramaturga evoca. Sobre as continuidades e reinvenções desta tradição de vanguarda, Maria Gorete Oliveira de Souza escreve:

Comunicar o teatro de Grace Passô como uma reverberação contemporânea desse teatro de vanguarda dos anos 1950, consagrado na história como Teatro do Absurdo, é porque se percebe o quanto se atualiza daquela proposta na proposta de Grace. Ao mesmo tempo, Grace abre um precedente. A história e as teorias de teatro não listam ao lado de Ionesco e Beckett, senão dramaturgos. Sobre dramaturgas, não se tem conhecimento (SOUZA, 2014, p. 280).

Souza (2014) indica que, além de atualizar a vertente estética do Absurdo, Grace Passô representa a contribuição das autoras mulheres nas transformações do cânone desenhado por Esslin. Assim, mesmo que tratando de uma linguagem da cena de vanguarda, Esslin sustenta uma

prerrogativa masculinista da reflexão sobre teatro, invisibilizando autoras mulheres que, pode-se imaginar, também estavam produzindo obras marcantes. É de se lamentar que, dessa forma, tenhamos poucos indicativos para avaliar o que trouxe a experiência das mulheres para as convenções do Teatro do Absurdo, e quais as novas implicações da escrita de autoras como Griselda Gambaro e Grace Passô para os dilemas publicizados por Esslin e outros teóricos já abordados aqui. Cabe conclamar a realização de novas pesquisas que possam tanto dar destaque a essas autoras, silenciadas pelo tradicionalismo e machismo da crítica teatral quanto comentar seu diálogo com a convenção absurdista.

Assim como *Lesados*, *Amores Surdos* aposta na força de uma imagem-situação: apresenta uma família aparentemente comum, vivendo situações cotidianas, como tomar café, e enfrentando problemas diários (pequenas brigas de família, um familiar doente e outros). Mas, as personagens de *Amores Surtos* mal se ouvem e enxergam; estão completamente imersas em seus mundos, alienadas. Isso, até que se descobre a presença de um animal enorme, um hipopótamo que vive em um cômodo da casa. Nas considerações de Souza:

Em termos de imagens poéticas e temáticas, está muito próxima das de Ionesco. Essa proximidade se dá, em especial, no desenho do esquema básico de imagens, onde se alternam evanescência e peso, e nas inferências sobre a falência das relações humanas (SOUZA, 2014, p. 281).

A relação com Ionesco também surge no enfoque temático, a incomunicabilidade permeada por essa alienação travestida de surdez. A imagem que Grace Passô constrói sugere a mudez das trocas no núcleo familiar e, assim, acentua o absurdo das relações e o desespero do isolamento na sociedade. Ainda comparando *Amores Surdos* com o estilo ionescuiano, notamos a expressão do corriqueiro, comum a ambas as obras. Especialmente em *O Rinoceronte* e *A Cantora Careca*, o pretensamente ordinário também se une ao inusitado. Aparentemente, tudo está normal, até que o extraordinário irrompe e arrasta a lógica do real

(como nos moradores da cidade que vão se transformando em rinocerontes).

Em *Amores Surdos*, ao descobrir-se um enorme hipopótamo em casa, que ninguém havia percebido (mas que provavelmente devorou o pai da família, que há tempos não aparece e não responde), o absurdo surge do banal, sem estranheza. No texto de Passô:

Joaquim: Isso deve pesar toneladas! Um bicho desse tamanho!

Mãe: Isso não pode ser verdade.

Joaquim: A senhora não está vendo essa sujeira?

Mãe: E você, não viu um “hipopótamo” no quarto do seu irmão?

Joaquim: Eu não vi. E também nosso pai não viu. Grazielle não viu. A senhora não viu. (PASSÔ, 2012, p. 58).

Quando o cotidiano vai, progressivamente, se transformando, revela-se uma sensação cômica, a expressão do trágico. Mesmo aqui, quando ocorre a negação da descoberta do imenso bicho que mora na casa, há espaço para o olhar crítico diante do conformismo da família, representante de uma sociedade que insiste em não ver os enormes “hipopótamos” compartilhando seus cômodos, e nem mesmo a sujeira que causam!

Grace Passô segue os passos de dramaturgos como Ionesco e Beckett ao escrever suas peças, evitando propor soluções definitivas. Em vez disso, ela compartilha sua visão de mundo ao lançar um olhar crítico sobre a típica família brasileira, valendo-se da força simbólica da imagem poética surrealista. Por meio desse recurso, Passô alcança uma alegoria da vida contemporânea, sem a pretensão de estabelecer manifestos definitivos. Sua abordagem teatral subverte a lógica tradicional e desafia as convenções, permitindo ao público refletir sobre as complexidades e contradições da sociedade atual. Ao seguir essa abordagem, o texto “Amores Surdos” de Passô contribui para a continuidade da tradição do Teatro do Absurdo, oferecendo uma perspectiva singular e provocadora sobre a realidade brasileira.

4 Conclusão

Em conclusão, a presença e influência do Teatro do Absurdo na dramaturgia latino-americana são inegáveis. A partir das formulações de Martin Esslin, que destacou a reinvenção do conceito de absurdo e suas reverberações nas gerações futuras de criadores teatrais, podemos observar como os dramaturgos latino-americanos absorveram e reinterpretaram os elementos surreais, metafóricos, oníricos e poéticos dessa corrente teatral. As convenções estabelecidas pelo Teatro do Absurdo geraram novas formulações estéticas, adaptadas aos diferentes contextos sociopolíticos e culturais da região.

Assim, compreender e valorizar o legado do Teatro do Absurdo na dramaturgia latino-americana é essencial para ampliar o repertório teatral e enriquecer a compreensão das obras, fortalecendo a diversidade e a originalidade do panorama teatral latino-americano. Essa rica tessitura de vozes e estilos teatrais demonstra a vitalidade e a capacidade de ressonância do Teatro do Absurdo na América Latina, contribuindo para a pluralidade de estéticas cênicas e sua influência em obras que refletem e olham com criticidade para o nosso tempo.

5 Referências

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **Arte poética**, 1979. In: TAVARES, Gil Vicente. **A herança do absurdo**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 42.

BONNEFOY, Claude. **Diálogos com Ionesco**. Tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo, Rio de Janeiro: Editora Mundo Musical LTDA, 1970.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Barbara Heliodora; At. José Roberto O´Shea; Apres. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 2018[1961].

IONESCO, Eugène. **A Cantora Careca**. Tradução de M. Lúcia Pereira, Campinas: Papirus, 1993.

JEENER, J. P. Le Figaro, 13 de maio de 1950. *In*: BONNEFOY, Claude. **Diálogos com Ionesco**. Tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo, Rio de Janeiro: Editora Mundo Musical LTDA, 1970.

JUDT, Tony. **Pós-guerra fria - História da Europa desde 1945**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2008.

MARTINS, Rafael. **Lesados e outras peças**. Fortaleza: Ed. do autor, 2008.

MORCHÓN, Ricardo. **El Teatro del Absurdo en Cuba: 1948 - 1968**. Madrid: Editorial Verbum, 2002.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PASSÔ, Grace. **Amores Surdos**. 1 imp. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Teatro argentino contemporâneo**. Tradução de Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

QUACKENBUSH, Howard. **Teatro del absurdo hispanoamericano: antología anotada**. Cidade do México: Editorial Patria, 1987.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org). **Léxico do Drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOUZA, Maria Gorete Oliveira. **Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade**. Orientadora: Dra. Mariana de Lima e Muniz. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes da

Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

TAVARES, Gil Vicente. **A herança do absurdo**. Salvador: EDUFBA, 2015.

VARGAS, Aristides. Nossa senhora das Nuvens (Segundo exercício sobre o exílio). **Olhares**, v. 3, n. 1, p. 49-65, 14 ago. 2015. DOI: <https://doi.org/10.59418/olhares.v3i1.54>.

VERNECK, Bruno. Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polêmica. **Revista entre Caminhos**, v. 3, n.1, p. 10-19, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9748.v3i1p10-19>.

VILLEGAS, Juan. **História multicultural do teatro e teatralidades na América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005.

VITORINO, Lucas de Lima. **Territórios do real e os percursos do imaginário: processos criativos do Grupo Pandora de Teatro**. Orientadora: Lúcia Regina Vieira Romano. 2021. 257 f. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/214561>. Consultado em: 6 dez. 2023.

ZALACAÍN, Daniel. **Teatro absurdistas hispanoamericano**. Valencia: Ediciones Albatros Hispanofilia. 1985.