



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DO BAIXO TOCANTINS
FACULDADE DE CIÊNCIAS DA LINGUAGEM
LICENCIATURA EM LETRAS LINGUA ESPANHOLA

EVA NATALIA RODRIGUES CARDOSO
MICHELE SARGES BRANDÃO

DRAMA Y ANTICOMEDIA DEL ABSURDO EN EL BRASIL ACTUAL

ABAETETUBA-PA
2023

EVA NATALIA RODRIGUES CARDOSO
MICHELE SARGES BRANDÃO

DRAMA Y ANTICOMEDIA DEL ABSURDO EN EL BRASIL ACTUAL

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura Plena em Letras Língua Espanhola, pela Faculdade de Ciências da Linguagem, Universidade Federal do Pará.
Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Chandia Araya

ABAETETUBA-PA
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

C268d Cardoso, Eva Nátalia Rodrigues.
Drama y anticomedia del absurdo em el Brasil actual / Eva
Nátalia Rodrigues Cardoso, Michele Sarges Brandão . — 2023.
20 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Marco Antonio Chandía Araya
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal do Pará, Campus Universitário de Abaetetuba, Curso de
Língua Espanhola, Abaetetuba, 2023.

1. Crise . 2. Drama . 3. Dramaturgia . 4. Teatro do absurdo
. I. Título.

CDD 460

EVA NATALIA RODRIGUES CARDOSO
MICHELE SARGES BRANDÃO

DRAMA Y ANTICOMEDIA DEL ABSURDO EN EL BRASIL ACTUAL

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura Plena em Letras Língua Espanhola, pela Faculdade de Ciências da Linguagem, Universidade Federal do Pará.
Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Chandia Araya

Data de aprovação: ___/___/___

Banca Examinadora: _____

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Chandía Araya

Prof^a. Ma. Maria José Souza Lima

Prof^a. Rosana Moraes Pascoal

ABAETETUBA-PA
2023

Drama y anticomedia del absurdo en el Brasil actual

Eva Natália Rodrigues Cardoso¹

Co-autora: Michele Sarges Brandão²

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Chandia Araya³

Resumen: El potencial autodestructivo generado por la humanidad debido a los avances tecnológicos del último siglo ha llegado a su apogeo, presentando como síntomas las frecuentes crisis económicas, guerras civiles y epidemias de escala mundial que cada vez son más frecuentes. Dentro del concepto de necropolítica, se discute quiénes son los soberanos que se atribuyen la capacidad de definir quién debe vivir y quién debe morir. Las dos grandes guerras y el holocausto hicieron que algo de ese oscuro período de la historia cristalizara en el presente, dando como resultado un malestar que no cesa. En este sentido, es posible decir que el escenario cultural, social y político de la segunda mitad del siglo pasado influyó significativamente en la producción teatral, la cual presenta narrativas que van desde el pesimismo de Beckett hasta propuestas paródicas de teorías estéticas, y en ese escenario, texto y puesta en escena traen consigo la fragmentación del cuerpo escénico, coqueteando con el azar, el juego, la euforia, la existencia misma y el absurdo. A partir de estas consideraciones, este estudio plantea la posibilidad de abordar dramas actuales, como la pandemia del nuevo coronavirus y la guerra de Ucrania a través del Teatro del Absurdo.

Palabras claves: Crisis, Drama, Dramaturgia, Ionesco, Teatro del Absurdo.

Resumo: O potencial autodestrutivo gerado pela humanidade devido aos avanços tecnológicos do último século chegou ao seu ápice, apresentando como sintomas as frequentes crises econômicas, as guerras civis e de escala mundial e as epidemias que vem se tornando mais frequentes. Dentro do conceito de necropolítica, discute-se quem são os soberanos que atribuem a si a capacidade de definir a quem cabe viver e quem deve morrer. As duas grandes guerras e o holocausto fizeram com que alguma coisa desta quadra sombria da história se cristalizasse no presente, resultando em um desassossego que não cessa. Neste sentido, é possível dizer que o cenário cultural, social e político da segunda metade do século passado influenciou significativamente a produção teatral, que apresenta como características narrativas que vão do pessimismo beckettiano a propostas paródicas das teorias estéticas, e diante deste cenário, texto e encenação trazem consigo a fragmentação do corpo cênico, flertando com o acaso, o jogo, a euforia, a própria existência e o absurdo. Partindo destas considerações, este estudo traz como proposta a possibilidade de abordar dramas atuais, à exemplo da pandemia do novo coronavírus e a guerra na Ucrânia por meio do Teatro do Absurdo.

Palavras-chave: Crise, Drama, Dramaturgia, Ionesco, Teatro do Absurdo.

¹ Alumna de la carrera de Letras-español (UFPA) Universidade Federal do Pará- Campus Universitario de Abaetetuba. Correo electrónico: evanarod20@gmail.com

² Alumna de la carrera de Letras-español (UFPA) Universidade Federal do Pará- Campus Universitario de Abaetetuba. Correo electrónico: michele.sarges15@gmail.com

³ Licenciado en Educación y Profesor de Español (Universidad de Playa Ancha, 2000), Maestría en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile, 2004), Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana (Universidad de Chile, 2012) y Posdoctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada (Universidad de São Paulo, 2015).

1 INTRODUCCIÓN

Este estudio plantea la posibilidad de abordar dramas actuales, como la pandemia del nuevo coronavirus y la guerra de Ucrania a través del Teatro del Absurdo. Partiendo de la consideración de que el potencial autodestructivo generado por la humanidad debido a los avances tecnológicos del último siglo ha llegado a su cúspide, presentando como síntomas las frecuentes crisis económicas, guerras civiles y epidemias de escala mundial y cada vez más frecuentes (VALENTIM, 2017).

Vitorino (2020) agrega la manifestación de las políticas de vida y muerte, que el filósofo Achile Mbembe describe dentro del concepto de necropolítica, para lo cual la soberanía pasa a caracterizarse por el poder y la capacidad de delimitar quién es el responsable de vivir y quién debe morir. Valentim (2017) presenta el ejemplo del filósofo alemán Hans Ulrich Gumbrecht y su indagación sobre el legado que el fin de la Segunda Guerra Mundial ofrece a la humanidad, y su percepción de que algo de esa parte oscura del siglo XX pasó a formar parte del presente y que nunca tendrá paz.

En este sentido, es posible decir que el escenario cultural, social y político de la segunda mitad del siglo pasado influyó significativamente en la producción teatral, la cual presenta narrativas que van desde el pesimismo de Beckett hasta propuestas paródicas de teorías estéticas, y en ese escenario, texto y puesta en escena traen consigo la fragmentación del cuerpo escénico, el coqueteo con el azar, el juego, la euforia, la existencia misma y el absurdo (VALENTIM, 2017).

En cuanto al absurdo, Coelho Pinto (2014) reconoce en primer lugar la necesidad de conceptualizar lo absurdo, que puede significar tanto un sentido falso como un sinsentido, y en este último caso el absurdo ocupa un espacio privilegiado al estar situado en una zona gris entre lo verdadero y lo falso, permitiendo que la comprensión del público se base en los significados que se manifiestan en la relación sujeto-objeto.

Esto se debe a que esta audiencia no puede confiar en sus impresiones y experiencias previas, ya que la narrativa absurda también puede provenir perfectamente de un no lugar. O como dice Valentim (2017), el absurdo abre el camino a una dramaturgia representativa de una tierra extraña, de un tiempo incierto y fragmentado, en el que hasta los diálogos se rompen.

2 TEATRO DEL ABSURDO

Silva (2020) describe la experiencia del vacío en un mundo sin sentido como un rasgo muy presente en las producciones teatrales del siglo XIX, y la soledad como género

dramático, generando la percepción de que estamos solos incluso entre otras personas. Y considera que el vacío y la soledad son capaces de romper con la estructura dialógica del género dramático, abriendo paso a textos dotados de soluciones lírico-épicas.

En el siglo XIX, el género dramático entró en crisis. Si, por un lado, creadores como Maurice Maeterlink representaban al hombre en estado de impotencia existencial, y buscaban explorar las posibilidades dramáticas de los no-hechos, otros ilustres como August Strindberg apuestan por la dramaturgia subjetiva y onírica (MARZANI, 2021). Rosenfeld (1965) considera que el propio diálogo es capaz de aislar a los personajes, manifestando una parálisis del alma, claramente observable en seres que ya no viven en interacción, al replegarse en sus caparazones de experiencia subjetiva, atrapados en el pasado o en el futuro utópico.

O como dice Esslin (1968), en un universo que de repente se ve privado de ilusiones y de luz, el hombre comienza a sentirse como un extraño, un exiliado. Este exilio es irremediable, por el hecho de que este hombre ha sido apartado de los recuerdos de las patrias perdidas y de la esperanza de una tierra prometida. Este escenario es representativo de un divorcio entre el hombre y su vida, así como entre el actor y su escenario, lo que a su juicio es representativo del sentimiento de absurdo.

Marzani (2021) considera que el movimiento simbolista jugó un papel importante en la transformación de la escena teatral, trabajando en escenarios en los que se debe superar el realismo y el naturalismo, optando por la subjetividad, lo irreal, lo onírico, lo surrealista y lo sensorial. Esslin (1968) cree que el absurdo puede describirse como una reacción revolucionaria al realismo.

Un proceso que para Silva (2020) también se dio en el siglo XX, ahora con tonos más decadentes, cuando el teatro comenzó a romper con la visión tradicional que plantea el conflicto como drama, pues esta visión ya no encajaba en las sociedades en las que vivían los actores. Empieza a presentar como rasgos característicos el vaciamiento del diálogo, los detalles inútiles, las repeticiones, el hastío y el desánimo.

Según Secco (2018), el llamado “Teatro del Absurdo” es un término creado por Martin Esslin en 1961 para referirse a espectáculos cuyas narrativas llevan la marca de la ilógica y el disparate que son reflejo de desajustes sociales. Silva (2020) agrega que el argumento lógico en estas obras se reemplaza por el discurso irracional, y en lugar de que el final de la obra muestre alguna lección moral, suele presentar solo silencio, que sin embargo es una invitación a reflexionar sobre lo que queda entre los dos líneas.

Secco (2018) presenta el ejemplo:

Mungau se ve afectado por una sensación de extrañeza. Envuelto en las sombras de una teatralidad absurda, es detenido y transportado, inicialmente, a una minúscula celda de la cárcel de la ciudad. Como una forma de reaccionar, en medio de la resignación y el asombro, inventa el teatro de la imaginación para mantener cierta dignidad. La celda se convierte en escenario (COELHO, 2007, p. 20-25), el público está en tinieblas, el trapecista se revela como metáfora del equilibrio que busca mantener, hasta que despierta con la caída del equilibrista. Es de noche; el vacío y la soledad lo invaden. En la audiencia ve a Bexigoso, un personaje que —se entera más tarde— es responsable de llevar grupos de detenidos a campos de reeducación, en realidad campos de tránsito para la muerte (SECCO, 2018, p. 47).

Según Marzani (2021), lo que motivó a Esslin a crear el término Teatro del Absurdo fueron las similitudes que comenzó a observar en la producción dramaturgica de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter, Fernando Arrabal y Arthur Adamov, como el uso de frases fuera de un sentido convencional, así como innovaciones en cuanto a temas y formas.

Esslin (1968) comienza a considerar el Teatro del Absurdo como un reflejo de las innovaciones teatrales basadas en corrientes literarias y artísticas, como la producción de James Joyce y Franz Kafka, así como el Surrealismo, el Cubismo y el Abstraccionismo. Sin embargo, es necesario observar este fenómeno junto con el trasfondo histórico de su tiempo (SILVA, 2020), marcado por la percepción de que el mundo ha perdido su explicación y sentido central, y ya no es posible seguir aceptando formas artísticas. guiada por la preservación de criterios y conceptos que han perdido su vigencia (ESSLIN, 1968).

O como dice Marzani (2021), el teatro de salón que reverbera los ideales de orden y progreso ya no está ligado a la percepción del mundo de los actores y autores, especialmente después de las dos grandes guerras. Por ello, cree que el sentimiento de duelo y pérdida de sentido contribuyó al surgimiento de nuevas formas de dramaturgia que promueven una reflexión sobre la condición humana, el misterio y la precariedad del ser en el Universo.

El termo Absurdo puede entenderse como aquello que está en desarmonía. Y, de hecho, vemos personajes, diálogos y acciones disonantes, provenientes de un mundo de creencias destrozadas. Albert Camus (1942), en *El mito de Sísifo*, también nos trae esta reflexión sobre el absurdo de la posguerra y la incredulidad proveniente del mundo que quedaba, ofreciendo, para ello, el suicidio como salida. Y, de hecho, la redacción de *El mito de Sísifo* hizo que varios autores recurrieran al término “absurdo” para clasificar el nuevo drama (CARLSON, 1997 apud MARZANI, 2021, p. 47).

Sin embargo, Esslin (1968) hace cuestión en mencionar que los dramaturgos que menciona no pretenden pertenecer ni han buscado pertenecer a ningún tipo de nueva escuela o movimiento teatral, considerándose como exploradores solitarios aislados en sus universos privados, teniendo cada uno de ellos su propia postura personal y bagaje cultural en cuanto a forma y contenido. Así, concluye que las similitudes entre ellos se deben a la capacidad de captar las inquietudes y angustias de sus contemporáneos.

Silva (2020) describe como una característica del Teatro do Absurdo una devaluación radical del lenguaje, lo que significa que la poesía debe surgir de las imágenes presentadas en el escenario mismo, es decir, es lo que sucede en el escenario lo que comienza a ganar protagonismo. posición, y ya no los discursos de los personajes. Además, el sentido de unidad se rompe por el hecho de que lo Absurdo no se preocupa por la representación de eventos de la misma manera que una persona se preocupa por la situación básica de una entidad. Sumando a ello elementos de otras fuentes creativas de su época, con el objetivo de concienciar al público sobre la posición del hombre en el universo.

En consecuencia, las obras de Teatro do Absurdo proponen una estructura circular, sin pretender generar una lección a partir de una conclusión, incluso porque en muchas circunstancias las obras terminan exactamente como empezaron o bien el final se presenta como una exacerbación de la situación inicial. (SILVA, 2020). Tanto Esslin como Ionesco presentan como rasgos característicos del Absurdo la violencia y la opresión, pero también situaciones tragicómicas, repetitivas y monótonas, incluso personajes animalizados, rehenes de sus decepciones y desesperanzas (SECCO, 2018). En otras palabras, si hay un objeto de reflexión en el Teatro del Absurdo, es sobre la existencia humana.

3 TEATRO DEL ABSURDO EN BRASIL

La década de 1960 marca el período en el que se tiende a crear dramaturgias nacionales que se proponían retratar aspectos hasta ahora menos conocidos o explorados en el país, comenzando a apostar por los autores nacionales y sus relatos y experiencias, es decir, comenzando a abrirse espacio para el relato de la vida de los brasileños de a pie, y en ese sentido el Teatro de Comédia Brasileiro y el Teatro de Arena tuvieron una importante participación de producciones como *Eles não aos Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, que abordó los temas del populismo y el nacionalismo (SILVA, 2020).

Del Claro (2015) considera que esta nueva dramaturgia brasileña estuvo fuertemente influenciada por el movimiento contracultural estadounidense, que, aunque surgió a mediados de la década de 1950, ganó fuerza en la década de 1960, teniendo como nombres principales a Jack Kerouac, Allan Ginsberg y William Burroughs. , sumado a esto el interés por la alimentación natural, la filosofía oriental y psicoanalítica, la liberación sexual y el uso de alucinógenos, así como su aversión a las guerras y la represión.

En particular, el Teatro de Arena creado por José Renato en 1953 nada más dejar la Escola de Arte Dramática representa un hito en cuanto a cuestiones sociales y estéticas, pues trae como novedad prescindir de escenarios muy elaborados y buscar reducir el espacio teatral

en la medida de lo posible, apoyándose únicamente en los pocos puntos de luz y sillas necesarios para la representación. Si bien estas piezas solían tener un carácter dramático y realista, como las producciones de Guarnieri y Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal siguió una línea más abstracta y antirrealista (SILVA, 2020).

Boal se diferencia de otros dramaturgos en fomentar el cuestionamiento crítico como método y no como elemento coyuntural de sus obras, involucrando todos los niveles de un espectáculo, desde el actor al personaje, desde el autor en relación a la obra misma, como ejemplo de estas obras, Silva (2020) menciona *Arena Conta Zumbi* (1965), inspirada en Brecht, y *Arena Conta Tiradentes*, de 1967.

Camargo (2021) afirma que en este período la ciudad de Río de Janeiro poseía el mayor número de compañías tradicionales, así como sede de las entidades teatrales más antiguas e importantes, como la Sociedad Brasileña de Autores Teatrales (SBAT), la Sindicato de Actores, Escenógrafos y Escenógrafos de Río de Janeiro, vinculado a la Casa dos Artistas, y la Asociación Brasileña de Críticos de Teatro (ABCT), además de la agencia federal Servicio Nacional de Teatro (SNT), cuya atribución era promover el teatro brasileño, lo cual se hizo a través de concesiones que se disputaron entre grupos tradicionales y modernos.

En 1958, los críticos involucrados con estos grupos modernos dejaron ABCT para fundar el Círculo de Críticos de Teatro Independiente (CICT), con nombres como Paulo Francis, Gustavo Dória, Henrique Oscar y Bárbara Heliadora. Según Camargo (2021), este fue un período histórico muy importante para el teatro brasileño, debido al surgimiento de un público interesado en un teatro de buenos textos alejado de los modelos convencionales.

Además de entregar premios a los “mejores del año”, como hacía la ABCT, los integrantes de la CICT, que en ese momento eran llamados “nueva crítica”, buscaban orientar al público en sus columnas, actuando como mediadores intelectuales (Gomes; Hansen, 2016), al señalar los espectáculos que merecían ser vistos, los cuales, en general, eran los que traían preocupaciones “superiores”, ya sea en el repertorio o en la producción. Para Bárbara Heliadora, la obligación del crítico era, por tanto, “servir al teatro en el sentido de su perfeccionamiento artístico consciente, en el sentido de su existencia viva dentro de la realidad de su tiempo” (CAMARGO, 2021, p. 7-8).

Del Claro (2015) coincide en que las nuevas generaciones, al buscar expresar sus ideas e ideales, sintieron la necesidad de alejarse de todo lo producido hasta entonces, pasando a abordar temas como la represión de las minorías y las mujeres, la sexualidad represión, sistema familiar patriarcal y prejuicios. Más precisamente, estos integrantes de la nueva escuela surgida entre los años 50 y 60 tienen la característica de haber venido de la clase media y del lumpenproletariado, y pueden ser calificados como contrahéroes marginales o

marginados o bien viviendo siempre en torno a crisis existenciales, la lo que contribuyó a la manifestación de una nueva mirada sobre la sociedad brasileña.

Silva (2020) menciona el caso de Ivo Bender, descendiente de alemanes que en sus montajes teatrales pudo observar la influencia del existencialismo y el teatro del absurdo, siendo incluso comparado por la crítica con los montajes de Oduvaldo Vianna, Boal y Guarnieri, cuando abriendo espacio para la crítica en relación a los problemas económicos y políticos que vive el proletariado urbano.

Según Silva (2020), Bender trajo en su obra la unión de dos corrientes principales, a saber, el teatro social y el existencialismo, como una forma de criticar a la burguesía, la pérdida de valores y la consiguiente degradación de la vida, que parecen hacerse eco. del pensamiento de Walter Benjamin, elementos que también están presentes en Teatro do Absurdo.

Si bien es posible observar características del Absurdo en sus primeras obras, como *As Cartas Marcadas* u *Os Assassinos*, como la apelación al sinsentido, los diálogos aleatorios y la temporalidad fuera de armonía, es decir, no lineal, esta obra sigue siendo fijo en el tiempo y el espacio, y no puede ser considerado un ejemplo de Teatro del Absurdo porque el tiempo histórico no ha sido abolido (SILVA, 2020).

El Teatro del Absurdo “enfrenta con valentía el hecho de que no es posible que aquellos para quienes el mundo ha perdido su significado y explicación central, continúen aceptando formas de arte basadas en la preservación de criterios y conceptos que han perdido su vigencia” (ESSLIN, 1968, p. 346). Quizás es por eso que Bender compuso una línea de tiempo tan disfuncional. Un ejemplo es la descripción de la primera vez que los Ruperstein tuvieron una relación sexual: el esposo tenía un año y pocos días, mientras que la esposa tenía ocho meses. Mientras tanto, Álvaro sorprendentemente ya era abuelo de una niña (SILVA, 2020, p. 353).

Del Claro (2015) considera que el escenario cultural y político brasileño y su influencia en la dramaturgia nacional es un caso aparte, cuando argumenta que el tropicalismo resignifica toda esa contracultura de los años 60 para instaurar un movimiento más acorde con la realidad nacional en el período. Algunos historiadores describen a los autores de la nueva dramaturgia como posttropicales, ya que presentan narrativas fragmentadas, discontinuidad y la percepción de un mundo roto.

Por eso, hablar de Teatro do Absurdo en Brasil inspira cuidado, por las particularidades de las producciones nacionales que se inspiraron en esta propuesta, al traer como característica la exploración del elemento alegórico presente en situaciones absurdas, la experimentación conjunta de acciones sin aparente motivación con otros motivados racionalmente, y la unión de la risa con la sensación de terror. Siendo coherente la

interpretación de que al menos la generación del 69 no explotó todo el potencial del Teatro del Absurdo, pareciendo en ocasiones confundir el Absurdo con la estética surrealista (DEL CLARO, 2015).

Según Lucena (2017), la primera traducción nacional de *Esperando Godot* de Samuel Beckett fue publicada en 1976 por Abril Cultural como parte de la colección Teatro Vivo (Figura 1), que circuló entre la década de 1960 y principios de la de 1980. En el prefacio de este trabajo se presenta un breve resumen de la situación de Estragon y Vladimir, datos biográficos del autor Samuel Beckett y sus influencias, así como temas explorados, y también se presenta una conceptualización del Teatro del Absurdo.

Figura 1 – Traducción de 1976 de *Esperando a Godot*



Fuente: Lucena (2017)

Según Lucena (2017), incluso antes de la publicación de esta traducción, la obra ya se había presentado en dos circunstancias, por iniciativa de estudiantes de tercer año de la Escola de Arte Dramática de São Paulo, dirigida por Alfredo Mesquita, y en 1968 por iniciativa de la Companhia Teatral Cacilda Becker y dirigida por Flávio Rangel (1934 – 1988). Sin embargo, lamentablemente el espectáculo se hizo más conocido por el hecho de que Cacilda Becker, en el papel de Estragón, sufrió un derrame cerebral en el intervalo entre actos.

A la edad de 25 años, el director Flávio Rangel ya había alcanzado un destaque considerable en el teatro brasileño, pasando a competir también en festivales fuera de Brasil. En París, en el Festival do Teatro das Nações, perdió frente a Bertolt Brecht (en premio póstumo) el premio al mejor director, por 17 votos contra 18. De regreso a Brasil, Flávio Rangel fue contratado por el Teatro Brasileño de Comedia (TBC), una de las compañías de teatro más tradicionales y respetables de Brasil. Algunas de sus principales obras en ese momento fueron *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes, y *Liberdade Liberdade* (1965), en la que Flávio Rangel comparte autoría con Millôr Fernandes. Flávio Rangel fue el primer brasileño en dirigir el Teatro Brasileiro de Comédia, revitalizando y modernizando el teatro brasileño (LUCENA, 2017, p.66).

En su artículo, Gomes (2013) relata el caso de Qorpo Santo, seudónimo de José Joaquim de Campos Leão, dramaturgo de Rio Grande do Sul, nacido en 1829 y muerto en 1883, quien ocupó el cargo de profesor de primeras letras hasta 1855, y también fue concejal de la ciudad de Alegrete-RS, subdelegado, comerciante, escritor, fundador de un Colegio y creador de un grupo dramático.

Acusado de demencia mental en 1862, fue hospitalizado y aprovechó para escribir nueve volúmenes de teatro diversificado, entre poesía, novela y comedia, bajo el título “Ensiqlopèdia o seis meses de una enfermedad”. Esta obra atrajo la atención de la crítica casi un siglo después porque la comedia *Mateus e Mateusa* fue considerada un ejemplo de narrativa precursora del Teatro do Absurdo (GOMES, 2013).

Comedia en un solo acto, dividida en tres escenas, clasificada con las características del Teatro do Absurdo, del cual Qorpo Santo es considerado un precursor en Brasil. (...) La obra *Mateus y Mateusa*, presenta como protagonistas al anciano Mateus y su esposa Mateusa, ancianos, ambos en sus 80 años, discuten en la primera escena, la situación de la relación matrimonial entre ellos. La esposa reclama la atención de su esposo, quien, a pesar de su avanzada edad, aún insinúa que es un coqueto constante. Toda la narración está ligada a la relación familiar de los personajes. Centradas en Mateus, adorado por las hijas Pêdra, Catarina y Silvestra, se disputan entre ellas el prestigio y también la atención del padre, al igual que Mateusa, que insiste en ridiculizar a su marido movida por los celos, ya que él insiste en expresarse como un conquistador, despreciándolo (GOMES, 2013, p.7-8).

Esto se debe principalmente a que *Mateus y Mateusa* presentan como característica el subjetivismo de la relación sujeto-objeto, lo cual está de acuerdo con la propuesta del teatro moderno. Más concretamente, se hace más difícil distinguir tema, sujeto y objeto que se trata en la representación dramática, lo que hace que la narración gire en torno a los conflictos internos del personaje, así como a su autoconciencia y la subjetividad de sus realizaciones. Dentro de esta propuesta, el héroe ya no refleja un carácter ético universal, sino la amplitud misma de la particularidad de un individuo (GOMES, 2013).

4 DRAMAS ACTUALES EN EL ESCENARIO DE LA ANTICOMEDIA ABSURDA

Del mismo modo que el Teatro del Absurdo fue creado por la influencia de lo que las nuevas generaciones sentían y creían en relación al mundo en el que vivían en la posguerra,

con la intensificación de las tensiones entre dos cosmovisiones completamente opuestas basadas sobre el modelo capitalista y la represión de los regímenes dictatoriales, es totalmente posible analizar el mundo actual a través de la lente del Teatro del Absurdo.

El escenario actual también está marcado por los desencuentros entre dos poderosos bloques mundiales, uno liderado por Estados Unidos y Europa, y otro liderado por Rusia y China. A esto se suma el eterno estado de emergencia que se instala en el mundo desde 2020, con la identificación recurrente de nuevas variantes y el resurgimiento de viejas pandemias, como la viruela del simio y el virus de Marburg.

En tiempos de pandemia, provocada por el Sars-CoV-2, se hacen presentes sentimientos propios del hombre existencialista, como la angustia, la desesperanza y la ansiedad ante un mundo aparentemente absurdo y sin sentido. El arte cumple su función de decodificar los signos existentes en el medio en que se inserta, transformándolos en materia prima para sus manifestaciones (GONTIJO, 2021, p. 269).

Falcão y Medeiros Neta (2021) también reconocen que la pandemia del nuevo coronavirus generó en la comunidad mundial una enorme sensación de impotencia, sin embargo, argumentan que la pandemia es solo un capítulo más de una crisis que ya estaba instalada, por lo que consideran Es erróneo decir que antes de la pandemia el mundo vivía un período de normalidad, y es más adecuado describir el escenario actual como una crisis permanente.

Y ante ese escenario, relatan que la pandemia hizo que muchos investigadores mencionaran la obra *A Peste* de Albert Camus, que incluso se convirtió en un éxito de ventas, lo que Falcão y Medeiros Neta (2021) entienden como un reflejo del interés público por conocer las epidemias. basado en la literatura, teniendo en cuenta la falta de una base de comparación, ya que el último gran incidente con emergencias sanitarias a nivel mundial fue la gripe española.

El compás de la espera ante la pandemia puede relacionarse con el teatro de Ionesco, que expresa el horror del individuo ante la necesidad de afrontar la tarea de lidiar con el mundo, o bien los diálogos de *Esperando a Godot*, que manifiestan sin por ello poseer una razón de ser, situaciones ilógicas que Beckett consideraba propias de la esencia del hombre moderno, cuya propia materia constitutiva se habría convertido en un modo de vida sin principio ni motivación aparentes. Por ello, opta por desafiar todas las convenciones al no presentar ninguna historia, defendiendo que este hombre contemporáneo ya estaba desprovisto de historia (GONTIJO, 2021).

Los temas explorados en estas obras abordan, a grandes rasgos, los límites del lenguaje humano, ridiculizando la cotidianidad sin sentido, cuyo resultado es la

insostenibilidad de la comunicación. *Pari passu*, las imágenes de una vida no necesariamente conectada ilustraron este ridículo de la vida cotidiana, explorando el sentido tragicómico de la vida y los sentimientos humanos con la crítica —a través de tramas cíclicas y absurdamente expansivas— de la sociedad (FALCÃO; MEDEIROS NETA, 2021, p. 3).

Nos corresponde preguntarnos hasta qué punto la sujeción más absoluta del hombre contemporáneo a los dictados de los “expertos” no se ha convertido en la narración insólita tan al gusto de Ionesco y su drama comique. Según Falcão y Medeiros Neta (2021), la obra “A Lição”, si bien presenta una vena cómica, también puede ser descrita como un drama crudo y pesimista, alternando elementos cómicos con imágenes horribles y trágicas (Figura 2).



Fuente: Makingmusicmag (2020)

En su artículo, Paraskeva (2021) considera que el mundo atraviesa un momento en el que el absurdo y la anormalidad han sido domesticados y normalizados, siendo el ejemplo más claro los frecuentes asesinatos en masa perpetrados por jóvenes desesperanzados en las escuelas, sin que este tipo de incidente representa un punto de inflexión en materia de políticas públicas, convirtiéndose en un episodio insólito más, “fait divers”, entre tantos otros de nuestra vida cotidiana.

“Las dictaduras dependen del neurótico social” (GIL, 2009, p.17 apud PARASKEVA, 2021, p.19). De este modo, toma prestadas las palabras de Baudrillard para afirmar que no hay inocencia en un sistema sin sentido, caracterizando un teatro de la crueldad al estilo de Antonin Artaud que se ha hecho realidad, en relación con el cual se desdibujan los límites

entre el espectáculo y lo simbólico. Ante este estado de cosas, se llega a la conclusión de que el capitalismo puede haber concluido que la democracia es insuficiente o está en el camino del motor del progreso, y cuando las fuerzas democráticas reconocen la necesidad de enfrentar este nuevo paradigma capitalista, puede que sea demasiado tarde (PARASKEVA, 2021).

Hoy, la institucionalización de los fascismos no es en oposición a los regímenes democráticos, sino en una destrucción paulatina de la acción, del ambiente democrático y de las propias instituciones democráticas. La forma de actuar del nuevo fascismo promueve una erosión del entorno democrático. La erosión es gradual, crea enemigos internos, produce aislamiento, en fin, amenaza al sistema en su conjunto. Este nuevo fascismo retoma lo que Madeleine Albright identificó como la forma más extrema de régimen autoritario, pero dentro de un barniz democrático (SCHURSTER; GHERMAN, 2020, p.5).

Si la dramaturgia de Eugène Ionesco contó con metáforas sobre el conformismo, la frialdad y la agresividad que llevan a los individuos a convertirse en rinocerontes, el rostro actual del fascismo puede defender la tesis de que la tierra es plana, y que la pandemia es una conspiración internacional para reducir la población de la planeta (SCHURSTER; GHERMAN, 2020). Según Gontijo (2021), en esta pieza creada por Ionesco en 1959, tanto el conformismo del individuo como su reducción al convencionalismo son dos puntos que se llevan hasta las últimas consecuencias, y también presenta el tema de la incomunicabilidad.

Lo que sucede a partir de un proceso similar al que sucedió en la Metamorfosis de Kafka, a medida que los personajes adquieren contornos paquidérmicos, agresivos y rasgos insensibles. La literatura describe esta pieza de Ionesco como una lucha contra todas las facetas de la violencia y la brutalidad, partiendo de la consideración de que los enemigos de la vida y del hombre son capaces de aceptar con naturalidad la defensa de que todos los que se encuentran fuera de una comunidad deben ser condenados, no entendiendo el perdón o la caridad (GONTIJO, 2021).

“El rinoceronte” tuvo su estreno mundial en Düsseldorf, Alemania, en noviembre de 1959. Según Martin Esslin, el público alemán no dejó de reconocer de inmediato en el discurso de los personajes los mismos argumentos que llevaron a Hitler al puesto de máxima autoridad en la país. En París, al año siguiente, la obra es dirigida y protagonizada por Jean-Louis Barrault. En 1961 se representó en Londres, dirigida por Orson Welles y Laurence Olivier en el papel de Bérenger (GONTIJO, 2021, p. 274).

En este sentido, Schurster y Gherman (2020) consideran que en la contemporaneidad el absurdo se presenta más como invención de una razón que busca el monopolio del discurso para crear una realidad a partir de su propia cosmovisión, que como metáfora de un mundo. eso se ha convertido en un “malestar” freudiano, dejando su cuestionamiento y comprensión.

Y para ello, los fascistas en la piel de los hombres de bien van vaciando progresivamente las instituciones democráticas, haciéndolas perder su autoridad hasta que los

demócratas dejan de reconocer la sociedad en la que viven y llegan a la conclusión de que la democracia es demasiado cara (SCHURSTER; GHERMAN, 2020).

La obra *A hora dos rumiantes*, de José J. Veiga, posteriormente adaptada al cine por el director Luiz Sergio Person junto al crítico y guionista Jean-Claude Bernadet en 1967, parece reflejar este estado de cosas. La narración se desarrolla en una ciudad del interior llamada Manarairema, que de la noche a la mañana reconoce la llegada de extraños hombres que visten uniformes estandarizados y que comienzan a oprimir a la población de la ciudad, y en un segundo momento comienzan a ocurrir invasiones de animales, primero perros. y luego los bueyes, haciendo que cada centímetro de la ciudad sea ocupado por animales, imposibilitando que las personas salgan de sus casas (MELLO, 2020).

De hecho, esta narrativa parece resumir bien los últimos dos años, pero en secuencia inversa, primero con supuestos coronavirus presentes en murciélagos vendidos en el mercado de pescado de una ciudad china desconocida, que, a medida que se extendían por el mundo, lideraron el mercado internacional. comunidad a permanecer en “cuarentena” en sus hogares, lo que resultó en muchos agravios económicos y sociales, lo que provocó que uniformados sin nombre y sin rostro tomaran medidas para mantener el orden por la fuerza de las armas.

La narrativa ya ha sido comparada tanto con el nazi-fascismo del siglo XX como con la dictadura militar instaurada con el golpe de 1964. En el contexto actual, en medio de la crisis sanitaria derivada de la pandemia del Covid-19, *A hora dos rumiantes* nos interroga con una provocación (...). Aunque distópica, *The Rumiant Hour* ciertamente no es una narrativa de ciencia ficción. Como sabemos, Veiga se asoció más comúnmente con el realismo mágico. Aun así, desde la idea de proximidad entre distopía y ciencia ficción, es posible confrontar *A hora dos rumiantes* con la ciencia ficción, con el objetivo de establecer comparaciones, especialmente a partir de este rasgo común: la distopía (MELLO, 2020, p. 133-138).

Esta pieza parece similar a la desarrollada por Ionesco, que también transcurre en un pueblo bucólico, y poco a poco y sin explicación aparente, los pobladores comienzan a transformarse en rinocerontes (GONTIJO, 2021). Una narrativa que fácilmente puede relacionarse con las transformaciones que promueven las ideologías políticas y religiosas en las personas, así como las teorías conspirativas, como las relacionadas con la pandemia.

En este sentido, Paraskeva (2021) afirma que la pandemia ha resucitado lecturas eugenistas de enfermedades pasadas, como reflejo de lo que denomina ceguera epistemológica intencional, provocando que muchos líderes occidentales desarrollen una narrativa que vincula la pandemia a determinadas características y matrices biológicas, es decir, si antes el discurso del grupo de riesgo se restringía a las cuatro paredes de un consultorio médico u hospital, ahora este discurso se convierte en una política pública capaz de impedir que ciertos grupos salgan de casa o trabajen si no aceptan incondicionalmente la

solución que se les ofrece, se les presenta. Una situación que remite al tema de la docilidad de los cuerpos descrito por Foucault.

Emmanuel Demarcy-Mota, coreógrafo de la adaptación de la citada pieza de Ionesco en Brasil en 2015, coincide en que *Os Rinocerontes* trae una narrativa que muy bien se puede identificar con el contexto de la pandemia y el sometimiento a los dictados de los “expertos”, quienes en muchos casos no han sido elegidos por la población para ocupar su cargo y se les otorga mayor poder del que les corresponde. En su argumentación, cree que en la sociedad de consumo mecánico, las personas se convierten en rinocerontes por cobardía y conveniencia o por pereza, provocando que quienes aún no han perdido su individualidad tengan que retirarse o someterse a los rinocerontes (GONTIJO, 2021)

5 CONCLUSIÓN

De la misma manera que el Teatro del Absurdo fue creado por la influencia de lo que sintieron y creyeron las nuevas generaciones en relación al mundo que vivieron después de la guerra con el recrudecimiento de las tensiones entre dos cosmovisiones completamente opuestas, basadas en el modelo capitalista, el modelo comunista, y la represión de los regímenes dictatoriales, es totalmente posible analizar el mundo actual a través de la lente del Teatro del Absurdo.

Sintetizando, fue influenciado por eventos como la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, así como por los cambios sociales y culturales de la posguerra. El movimiento desafió las convenciones teatrales tradicionales y buscó reflejar el absurdo y la falta de sentido de la existencia humana.

Dramaturgos asociados al Teatro del Absurdo, como Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet y Harold Pinter, entre otros, exploran temas como la alienación, la incomunicabilidad, la falta de propósito, la repetición sin sentido y la condición humana en un universo caótico. Sus obras a menudo presentaban personajes en situaciones absurdas e irracionales, diálogos fragmentados y no lineales, ausencia de trama tradicional y estructuras escénicas minimalistas.

El objetivo de Teatro do Absurdo no era transmitir un mensaje claro o una narrativa convencional, sino provocar la reflexión y el cuestionamiento sobre la existencia humana y sus contradicciones. Los dramaturgos buscaron expresar la sensación de absurdo y desorientación que muchos sintieron frente a un mundo en constante cambio y crisis.

El escenario actual también está marcado por los desencuentros entre dos poderosos bloques mundiales, uno liderado por Estados Unidos y Europa, y otro liderado por Rusia y China. A esto se suma el eterno estado de emergencia que se instala en el mundo desde 2020, con la identificación recurrente de nuevas variantes y el resurgimiento de viejas pandemias, como la viruela símica y el virus de Marburg.

Los integrantes de la nueva escuela surgida entre las décadas de 1950 y 1960 tienen la característica de haber venido de la clase media y del lumpenproletariado, pudiendo ser descritos como contrahéroes marginales o marginados o viviendo siempre en torno a crisis existenciales, lo que contribuyó a la manifestación de una nueva mirada a la sociedad brasileña. Autores como Boal se diferencian por insertar el estímulo al pensamiento crítico del público como parte de su método de trabajo, dejándolo ser un mero elemento circunstancial de una pieza concreta.

Aunque el movimiento logró un gran éxito e influencia durante las décadas de 1950 y 1960, su impacto se resintió con el tiempo. Sin embargo, sus aportaciones al teatro experimental y la ruptura con las tradiciones teatrales convencionales siguen siendo reconocidas y estudiadas hasta el día de hoy. Teatro do Absurdo allanó el camino para nuevas formas de expresión teatral, desafiando las expectativas del público y ampliando los límites de lo que podría considerarse teatro.

Sin embargo, se observó que hablar de Teatro do Absurdo en Brasil inspira cuidado, debido a las particularidades de las producciones nacionales que fueron influenciadas por el conflictivo escenario político y social de los años 50 y 60, la contracultura y la tropicália, haciendo que las producciones tengan como característica la exploración del elemento alegórico presente en situaciones absurdas, la experimentación conjunta de acciones sin motivación aparente con otras motivadas racionalmente y la unión de la risa con la sensación de terror. Siendo coherente la interpretación de que al menos la generación del 69 no explotó todo el potencial del Teatro do Absurdo, pareciendo a veces confundir el Absurdo con la estética surrealista.

6 REFERENCIAS

CAMARGO, A. R. A crítica e o Serviço Nacional de Teatro do Absurdo: Bárbara Heliodora no SNT. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-29, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0203.

COELHO PINTO, Wilson. **Fernando Arrabal: caminhos do absurdo, da crueldade e do pânico**. 2014. Tese (Doutorado em ESTUDOS DE LITERATURA) - Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2014.

DEL CLARO, Pricila. **Uma leitura crítica de Fala baixo, senão eu grito, de Leilah Assumpção**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2016.tde-25082016-150640. Acesso em: 2022-07-21.

FALCÃO, R. D. .; MEDEIROS NETA, O. M. de . Teatro ou educação do absurdo? Análise da peça “A Lição”. **Ensino em Perspectivas**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 1–26, 2021.

ESSLIN, Martin. **Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GOMES, ANALICE DE SOUSA. O expressionismo e o teatro do absurdo: o subjetivismo do sujeito-objeto em mateus e mateusa de qorpo santo. **Fato & Versões-Revista de História**, v. 5, n. 10, 2013.

GONTIJO, Bruno Henrique Fernandes. O existencialismo, as artes e a pandemia: a obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus: x. **Linguagens nas artes**, v. 2, n. 1, p. 9-17, 2021.

LUCENA, Joselito Porto. **Duas Traduções de WAITING FOR GODOT para o Brasil: O Jogo do Absurdo de Beckett do Inglês para o Português; 2017; Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, 2017.**

MAKINGMUSICMAG. Gator Releases Instrument Face Masks, Bell Covers for School Band and Music Programs, 2020. Disponível em: <https://makingmusicmag.com/gator-releases-instrument-face-masks-bell-covers-for-school-band-and-music-programs/>. Acesso em: 21 jul. 2022.

MARZANI, Caroline. Por entre percursos desorientados: o absurdo na peça O labirinto (1956), de Fernando Arrabal. **interFACES**, v. 31, n. 1, 2021, p. 42-59.

MELLO, Marcelo Cordeiro. Como reler A hora dos ruminantes no contexto da pandemia de Covid-19?. **Zanzalá-Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 5, n. 1, p. 132-151, 2020.

OLIVEIRA, F. L. de; BALARDIM, P. A Cantora Careca. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19952>. Acesso em: 15 jul. 2022.

PARASKEVA, J. M. Covid-19! QUEM 'DESCOBRIU' QUEM? : rumo a uma teoria curricular itinerante dos povos. **Momento - Diálogos em Educação**, [S. l.], v. 30, n. 02, p. 24-49, 2021.

ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. In: ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.

SCHURSTER, Karl; GHERMAN, Michel. Como lidar com os fascismos hoje?. **Cadernos do Tempo Presente**, v. 11, n. 01, p. 03-15, 2020.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. Cenografias e cinegrafias do olhar e da memória. **Revista Mulemba**, v. 10, n. 18, 2018, p. 44-56.

SILVA, Mariana Soletti. O primeiro Ivo Bender: ressonâncias do teatro do absurdo nos primórdios do processo criativo. **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S.l.], v. 19, n. 32, p. 337-356, jul. 2020.

VALENTIM, Felipe Vieira. Um Camus e Dois Arrabais: notas para um espetáculo do Absurdo. **Dramaturgia em foco**, v. 1, n. 2, p. 81-97, 2017.

VITORINO, Lucas. Onde os neandertais vão para morrer. **Dramaturgia em foco**, v. 4, n. 2, p. 202-217, 2020.