

PAS DE DEUX: A QUESTÃO DOS PARES NO TEATRO DO ABSURDO

Fedra Rodríguez Hinojosa (Doutoranda em Estudos da Tradução, UFSC)

kikarh07@gmail.com

RESUMO: O cenário político do pós-guerra na Europa favoreceu o florescimento de variadas correntes artísticas e intelectuais, entre elas, o Teatro do Absurdo, o qual amalgamou diferentes linhas de pensamento e expressão artística, ainda que tenha introduzido novos conceitos na dramaturgia e proposto outras perspectivas para as reflexões filosóficas e antropológicas, firmando-se como um subgênero teatral específico. O presente artigo discute as principais características do Teatro do Absurdo, focando, principalmente, a importância da relação entre os pares e a dependência mútua presente em tais peças. Para realizar esta análise, consideram-se aqui as idéias de filósofos como Jean-Paul Sartre, Georg Wilhelm Friedrich Hegel e outros.

Palavras-chave: Teatro do Absurdo, Pares, Existencialismo, Filosofia.

*L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable
du monde*

Albert Camus

Introdução

Os conflitos bélicos e as mudanças político-sociais que ocorreram nas primeiras décadas do século XX deixaram cicatrizes indeléveis e um sentimento de desesperança e pessimismo na sociedade europeia do pós-guerra. Para superar os traumas gerados pelos horrores das guerras e pela opressão dos regimes totalitários ou buscar uma compreensão acerca da fragilidade humana e da razão de existir, diversas correntes

artísticas e intelectuais se apoiaram no pensamento filosófico, em especial, existencialista, no qual a morte e as relações entre si e outrem configuram temas centrais de reflexão. Destarte, ensaios, peças de teatro e romances voltados para as questões propostas pelo Existencialismo ganham o cenário cultural, como *Entre Quatro Paredes* (2005), de Jean-Paul Sartre, e *O Mito de Sísifo* (2008), de Albert Camus. A primeira obra traz consigo a marca do período e apresenta um inferno “moderno”, distinto do cristão, no qual o “ser” da consciência humana se depara com a consciência do outro, da qual não pode fugir (de onde a célebre frase “o inferno são os outros”). Na peça, os três condenados terão de suportar uma “vida sem interrupções” e estarão fadados ao eterno convívio entre si. Por sua vez, o pioneiro ensaio camusiano reconta o mito grego de Sísifo, herói sentenciado pelos deuses a executar a inútil tarefa de empurrar uma rocha até o alto de uma montanha, de onde volta a cair. Em dita alegoria, Sísifo seríamos todos nós que pertencemos à sociedade moderna, na qual a existência é absurda, pois carece de um sentido final. Assim, de acordo com Paavonen (2002), uma das inquietações dos existencialistas consiste em descobrir como os indivíduos podem criar algo de importância em um mundo sem explicação.

Ainda nessa concepção, textos de autores como Kafka, por exemplo, já haviam abordado, ainda que por meio de discursos pluriestilísticos (tons de intertextualidade com distintas vertentes culturais, como o Surrealismo) os temas do distanciamento, do exílio de si mesmo e do absurdo, em um universo onde a antilogia predominaria (PAAVONEN, 2002; ALVES, 2005). Percebemos, então, que entre o final do século XIX e o início do século XX, as diferentes linhas de pensamento que se dedicaram à discussão acerca da consciência e da real significação da existência acabaram por se

entrelaçar, permitindo a formação das bases de um novo gênero teatral, posteriormente batizado pelo acadêmico e dramaturgo Martin Esslin, como Teatro do Absurdo (1980).

Deste modo, recebendo aferências do Existencialismo, do Surrealismo e mesclando elementos artísticos de diferentes períodos, como os *clowns* de Shakespeare, a *Commedia dell'Arte*, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, os atores do cinema mudo (Stan Laurel, Oliver Hardy, Buster Keaton e os irmãos Marx) e do Teatro Vaudeville, o Teatro do Absurdo apresenta aspectos que o enquadram na classificação de subgênero dramático, ainda que suas características anticonvencionais, as quais subvertem as categorias dramáticas da *Poética* de Aristóteles, tenham transformado radicalmente a forma de conceber a representação teatral.

De acordo com Ramos (1981) e Paavonen (2002), o Teatro do Absurdo apresenta uma estrutura circular sem conflitos aparentes, onde o princípio e o fim dão a impressão de serem idênticos e, conseqüentemente, o último ato não traz conclusões. Ademais, outro ponto que compõe o lastro da estrutura das peças “absurdas” é a ambiguidade, pois a linguagem, a presença de certos objetos e as relações entre os personagens não parecem ter qualquer coerência, mas, paradoxalmente, demonstram uma complexidade psicológica que não é evidenciada pelos diálogos desencontrados e menos ainda pela imprecisão cronológica e espacial. É o que destaca Esslin (1980):

[...] as obras deste subgênero teatral se perfilam como um conjunto de imagens e temas subsidiários complicados que se misturam, se somam e se ampliam [...] para produzir no espectador uma impressão total e complexa de uma situação fundamental e estática.

Na ordem dos elementos que se amalgamam para compor o perfil surreal e onírico das peças encontra-se, ainda, a dependência mútua entre os personagens que, em geral,

se apresentam em pares. Tal aspecto pode ser notado nos principais autores do Absurdo, como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter e Edward Albee. Aliás, é justamente Beckett que introduz o conceito de *pseudocouple* no romance *Mercier et Camier* (2006), usado para definir uma relação senhor-escravo a qual envolve manipulação dramática, assimetria, além de interdependência física e emocional. Considerando as ideias existencialistas sartreanas sobre o Ser-Outro expostas no ensaio *O Ser e o Nada* (2005), além dos conceitos mestre-servo de Hegel, é possível observar que os jogos de poder e a necessidade do Outro, presentes em tais vínculos humanos (os quais são minuciados pelas peças absurdas), revelam a incompatibilidade e desencontro constante entre indivíduos, ao mesmo tempo em que a essencialidade da existência da dupla é posta em relevo, colocando cara a cara a consciência-de-Si com sua mediadora indispensável: a consciência-de-Outro, levando à desconstrução do solipsismo.

Diante de tais conceitos, o presente estudo se propõe a analisar e a discutir os aspectos que envolvem a dinâmica de duplas no discurso teatral do Absurdo, as quais se apresentam como elementos de destaque, utilizando diferentes concepções filosóficas, em especial, as propostas por Hegel e Sartre.

O Teatro do Absurdo

Se retomarmos a *Poética* aristotélica, observaremos que a tragédia era ali definida como uma representação dramática composta pelo encadeamento de pequenas situações regidas pela lógica e que formam um conjunto, delineando um início, um desenvolvimento e um fim (RAMOS, 1981; PAAVONEN, 2002). Mais ainda, o filósofo grego apresentou os seis componentes da tragédia, entre eles, o enredo (*mythos*)

e os personagens (*ethē*) que, em conformidade, visam provocar na plateia o efeito catártico. Particularmente, estes últimos primavam pela identidade individual e funcionalidade dentro da peça, ou seja, apresentavam atitudes coerentes que garantiam o movimento sequencial, culminando com o desfecho e a resolução da trama.

Não obstante, esse modelo começou a ser reavaliado e, subsequentemente, posto em xeque, sobretudo no século XX, com o Teatro Épico de Bertold Brecht, no qual o espectador deveria ser forçado a tomar decisões e argumentar diante do drama que apresentava temas sociais e políticos sob uma ótica marxista. A partir desse panorama que se somava às linhas de pensamento e criação já citadas anteriormente, a dramaturgia ganhou uma nova forma, abrindo a cortina para o Teatro do Absurdo, considerado por alguns, devido à sua estrutura, uma forma de antiteatro, onde o (discurso) *nonsense* se opõe, propositalmente, ao sentido estabelecido pelos códigos morais e sociais.

Silva (2007) destaca que este subgênero tem como princípio regulador a ausência de sentido, como consequência do divórcio do homem e suas raízes religiosas e metafísicas. Dita ilogicidade intencional provém de uma construção constituída de uma gama de estados de consciência e situações que se entretecem e desenlaçam constantemente, resultando em uma “confusão insustentável”, ou como afirmava Anthony Burgess sobre o *nonsense*, “um modo bizarro de fazer sentido” (VASCONCELOS, 1998). Não obstante, ainda que o tema dessas obras incorra na amargura cotidiana e na busca por uma razão de existir, seus personagens são elementos de humor, seja por sua loucura, histeria ou irracionalidade. Aliás, com o interesse de esquadriñar esta forma teatral e tentar compreendê-la em seus pormenores (o que considero uma tarefa difícil, pois cada peça permite uma infinidade de leituras e

olhares), Ramos (1981) elencou suas principais características, as quais são analisadas e discutidas aqui mais detalhadamente e, algumas vezes, sob uma perspectiva diversa:

a) As “metamorfoses” dos personagens ou das situações em que se encontram: algumas repentinas, como a mudez de Lucky em *Esperando Godot* (2006), de Beckett; outras progressivas, como no caso de *O Rinoceronte* (1972), do patafísico Eugène Ionesco, na qual Jean e os outros cidadãos se veem pouco a pouco transformados em rinocerontes; ou ainda, Winnie cada vez mais enterrada na areia, em *Dias Felizes* (1963), também de Beckett. Neste aspecto, fica evidente que apesar da falta de coerência nas situações, há um desenvolvimento gradual, certa evolução que, entretanto, não permite a conclusão da narrativa, de sorte que, quanto acaba o tempo real de fruição da peça e o pano cai, a espiral da constante repetição prossegue e com ela, Sísifo continua empurrando sua rocha pela eternidade.

b) Inversão do princípio de causalidade: a relação entre causa e efeito é colocada em sentido oposto, combinando-a com recursos como o humor caricato e a crise do personagem, parodiando a expectativa do público e seguindo a trilha do *nonsense*. Exemplos da presença deste traço incluem situações inusitadas em duas peças de Ionesco: *Jacques ou a submissão* (2008), na qual o personagem central não quer se casar, pois sua futura esposa não é feia o bastante, e *A cantora careca* (2009), quando dois “estranhos” se encontram e em uma conversa de palavras repetitivas descobrem progressivamente que são marido e mulher. Essa particularidade do Absurdo tem o intuito de satirizar os conflitos inerentes ao homem, como a incomunicabilidade, o descompasso entre desejo e realidade, entre o que poderia ser e o que é, inviabilizando a descoberta do sentido da vida.

c) Ênfase rítmica e emocional: visando criar a falsa impressão de um desenlace, os autores aceleram o movimento do sem-sentido parcial ao sem-sentido total e/ou aumentam a tensão emotiva. É o caso de *Fim de Partida* (2001), de Beckett: em um dado momento, Clov ameaça deixar seu amo, o cego e paraplégico Hamm, e assim se emancipar definitivamente. Contudo, o escravo sabe que há regras no jogo em que se encontra submetido (aparentemente à revelia, entretanto, o real sentimento e atitude do mesmo é um intrincado desafio a ser perscrutado) e deixa o leitor/espectador sem saber se, de fato, toma o caminho almejado. Da mesma forma, em *The Zoo Story* (1959), de Edward Albee, quando Peter diz a Jerry que vai partir, este último tenta impedi-lo, gerando o clímax da peça que, no entanto, representa uma tentativa malograda de dar um verdadeiro destino a ambos. Fica evidente, então, que não há um fim, mas um constante alvoroço dentro da consciência movediça do ser humano.

d) A eterna repetição: a reprodução constante, seja da linguagem, dos movimentos, gestos, ruídos ou quaisquer outros elementos constituintes, é o traço que mais aproxima o Teatro do Absurdo de uma de suas vertentes inspiradoras, o Existencialismo. Ali, o homem, retomando o mito grego analisado por Camus, se vê compelido a suportar a tarefa que os deuses lhe deram: observar que “a eterna ampulheta da existência seja sempre virada outra vez”, como afirmava Nietzsche, um dos influenciadores da corrente existencialista, em *Assim falava Zaratustra* (2005). Não obstante, apesar dessa ascendência filosófica, Dantas (2005) salienta que, diferentemente do homem absurdo, os personagens deste subgênero dramático carecem da “consciência plena de sua situação, pois não dominam, não compreendem por inteiro os elementos da equação a que estão submetidos” e, portanto, não parecem apreender completamente seu destino, impossibilitando sua libertação. Esta condição é

ilustrada pelo casal Martin, em *A cantora careca*, presos por sua própria escolha em um diálogo sem sentido, no qual utilizam as mesmas palavras para expressar sua surpresa (“Que curioso, que estranho!”), ou Estragon, em *Esperando Godot*, cantando uma música que não tem fim.

A seguir, acrescento outras características àquelas propostas por Ramos (1981):

e) Objetos e sua simbologia: grande parte dos textos teatrais do Absurdo destacam, seja nas didascálias ou nos diálogos, a presença de objetos que acompanham a ação como componentes significativos da imagem poética, a qual permite várias leituras alegóricas. Aparentemente sem função, coisas inanimadas em cena ali estão, na verdade, para corroborar o despropósito da situação, atuar como metáfora da redução do espírito humano à condição de “objeto” e resgatar a herança surrealista que coloca artefatos do cotidiano como o *tertius* da relação entre sonho e realidade. Assim, em *The Caretaker* (1991), de Harold Pinter, Aston acumula eletrodomésticos que não funcionam (entre eles, uma torradeira), afirmando que futuramente lhes dará uso. Contudo, como ressalta Antunes (2007), a incerteza da ação futura representa “um tempo falso”, pois Aston não vai “cumprir aquilo que se propõe fazer”. Por sua vez, em *As cadeiras* (1976), de Ionesco, a acumulação caótica de cadeiras vazias no cenário evoca o vazio propriamente dito, i.e., a aridez do cotidiano e do mundo circundante (SOUSA, 2006). Ainda nessa ordem, Vasconcellos (2008) põe em relevo o momento final de *Fim de Partida* em que Hamm estanca o fluxo das palavras com um dos muitos trapos que substituem a cortina do teatro, deixando o espectador em suspense e dando continuidade à impotência verbal, à incerteza e ao vácuo.

f) O *Pas de Deux* no Absurdo: o termo francês se refere ao dueto formado por bailarinos, cuja execução só é possível com o suporte mútuo, algo semelhante ao que

ocorre com grande parte das obras deste subgênero teatral vanguardista. Apesar de ter sido tema de diversos debates e análises de estudiosos, a questão da complementaridade e interdependência, ou como definido por Beckett os *pseudocouples*, por seu caráter multifacetado, traz ainda alguns aspectos que podem ser observados minuciosamente sob outras perspectivas, fornecendo uma compreensão mais ampla acerca da complexidade das relações humanas e da busca por uma identidade própria, a partir da relação com o Outro. Por esta razão, tratarei este tema em um item à parte, a seguir.

Duplas, duetos, pares

O filósofo alemão, Christoph Menke (2004), destaca que nenhum drama (mesmo os do Teatro do Absurdo com seu viés aparentemente incoerente e hilário) existe sem que haja um conteúdo social implícito ou não, pois, como drama, trata da mimese de ações dentro de situações de “existência empírica”, sendo que estas, por sua vez, compõem a matéria básica da sociedade. Esse contexto social tem seu eixo central nas relações humanas, especificamente, na dialógica Si-Outro, a qual pode se apresentar sob distintos aspectos: senhor-escravo, homem-mulher, pai-filho, irmão-irmão, amigo-amigo e homem-cão. Cada par, cuja natureza, em geral, é ambígua e codependente, possui a essência da “diferença dentro da semelhança”, característica principal do “movimento de reconhecimento” Si-Outro de Hegel (LIVETT, 2001).

No quarto capítulo do ensaio, *A Fenomenologia do Espírito* (1992), Hegel discute a dialética do reconhecimento da consciência-de-Si dependente do Outro, retomada por Jean-Paul Sartre em *O Ser e o Nada*. Destarte, a consciência-de-Si é em-Si e para-Si porque é legitimada por outra consciência-de-Si, alcançando sua verdade, como retomou Sartre.

No entanto, esse é o conflito entre elas, pois “eu sei que o outro me sabe como eu mesmo”, ou seja, o olhar do Outro descarna a Si, tornando-se paradoxal e simultaneamente, imprescindível e exasperante, ou como a personagem Inès, diz à sua “companheira de tormento”, Estelle, na peça sartriana *Entre Quatro Paredes*: “Olhe dentro dos meus olhos: você consegue se ver? [...] Nenhum espelho vai ser mais fiel do que eu” (SARTRE, 2005b).

Portanto, seguindo essa linha de pensamento, haveria dois “infernos” na Terra: o Si-Outro e o para-Si só, sendo este último ainda mais difícil de suportar (CATANZARO, 1986). Assim, o indivíduo se torna dependente do Outro, ainda que este o obrigue a suportar sua presença, resultando no estabelecimento de relação ambivalente, às vezes de grande proximidade e outras, de distância incomensurável. Tal condição é apresentada em diversas peças do Absurdo, nas quais os personagens ameaçam separar-se constantemente, mas nunca chegam a fazê-lo, como no caso de Hamm e Clov, em *Fim de Partida*, e Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*.

Esquadrinhando um pouco mais os pares do Absurdo e trilhando por certas reflexões filosóficas propostas por Malpas (2008), podemos categorizar as relações de dependência entre os personagens em dois tipos: a) assimétrica ou hierárquica e b) simétrica ou recíproca. No primeiro tipo, a dialógica entre os pares é pontuada pelos jogos de poder violentos, decorrentes da distinção social, econômica ou intelectual, e expressos por meio da linguagem oral ou corporal, destacando que uma das manifestações da natureza humana reside em demonstrar sua primazia perante o outro, em uma atitude irrefreável. Além dos já conhecidos Lucky e Pozzo e Hamm e Clov, outros exemplos desta condição não faltam nos textos dramáticos do Absurdo, como Martha, que ressalta a impotência intelectual de George como uma forma de

autoafirmação e superioridade, em *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1977), de Albee; ou ainda, Mick, que se compraz em humilhar e assustar Davies, em *The Caretaker*, de Pinter. Entretanto, apesar de parecer que o indivíduo que se encontra em uma posição superior controla o outro, na verdade, percebemos que é mais dependente e psicologicamente frágil, resultando na inversão dos papéis e passando a ser o “inferior”. Tal conceito apresenta as idéias hegelianas sobre senhor e escravo, nas quais o diálogo entre ambos e a confrontação entre as consciências-Si acabam por provar que o senhor não era o que pretendia ser e o escravo se apresenta como o inverso daquilo que era no início, chegando ao corolário máximo de sua verdadeira independência (CHAGAS, 1995).

O segundo tipo, por sua vez, traz elementos complementares, cuja dependência nos remete ao círculo hermenêutico, ou seja, a compreensão da totalidade é decorrente da compreensão das partes, a tal ponto que a ausência de uma compromete o todo (MALPAS, 2008). Desta forma, em uma peça do Teatro do Absurdo, os *pseudocouples* simétricos (ex.: Nagg e Nell, em *Fim de Partida*; Sr. e Sra. Martin, em *A cantora careca*, entre muitos outros) partilham o sofrimento do ser e o tédio existencial e são cúmplices na espera do outro elo da “equação de Proust”, no entanto, não perdem a oportunidade de destruir as certezas ou arrasar as memórias do outro, levando adiante uma relação interdependente e dolorosa que estrutura o texto dramático como um todo.

Pertencentes a uma ou outra das categorias, as relações dos pares apresentadas no Teatro do Absurdo são formadas por *dramatis personae* heterogêneos, onde a identidade individual se perde, deixando lugar para uma pluralidade indeterminada, condição inerente à sociedade moderna, segundo a visão dos dramaturgos deste subgênero teatral.

Conclusão

O crítico de teatro Harold Hobson (2006) descreve em tom elegíaco, a reação do público diante da primeira apresentação de uma das obras mais aclamadas do Teatro do Absurdo, *Esperando Godot*: “Aqui e ali, podiam-se identificar núcleos de aguda desaprovação e a cada pouco um espectador levantava e saía do teatro, irritado e aborrecido”. Percebemos, então, que os conceitos que este estilo teatral traz consigo causam desconforto e perturbação, pois sua principal proposta se apoia na revelação de um mundo real e contemporâneo que, quando apreendido, obriga a retirar o anteparo protetor, representado pelas questões banais do cotidiano, e a entrar no jogo de espelhos, no qual a análise de si próprio é uma consequência inevitável. Contudo, a oportunidade de compreender e perscrutar as obras “absurdas”, deparando-se com temas como a angústia e a insignificância da existência, pode representar um modo de introjetar o pensamento elaborado por Camus, o qual afirma que absurdo e liberdade são faces de uma mesma moeda.

ABSTRACT : The political scene in Europe after war has favored the flourishing of several artistic and intellectual trends, among them, the Theater of the Absurd, which has assembled distinct lines of thought and art expression, although it introduced new concepts in dramaturgy and gave a new perspective on the philosophical and anthropological reflexions, becoming a consolidated drama sub-genre. The present article discusses the main characteristics of the Theater of the Absurd, especially focusing on the importance of couples relationships and the mutual dependence

displayed in such pieces. In order to carry on the analysis, philosophical conceptions of Jean-Paul Sartre, Georg Wilhelm Friedrich Hegel and others were considered.

Keywords: Theater of the Absurd; Couples; Existencialism; Philosophy.

REFERÊNCIAS

ALBEE, Edward. *The Zoo Story and The Sandbox*. New York: Dramatists Play Service Inc, 1959.

ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

ALVES, Lourdes Kaminski. “Sentidos da narrativa em *A Metamorfose* de Kafka”, In: Revista Línguas e Letras Estudos Literários. Cascavel: Pós-Graduação em Letras UNIOESTE, v.6, n.10, 2005, p.217-232.

ANTUNES, Madalena Lobo. Somos todos palhaços e vagabundos: A evolução do Teatro do Absurdo em *Waiting for Godot* e *The Caretaker*, de Beckett a Pinter. In: Edição de documentos docentes da Universidade Nova de Lisboa, Compêndio de artigos literários. Lisboa: Editora da Universidade Nova de Lisboa, 2007, p.1-13. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/documentos-cceia/docsceia/ensaios-lic/mlantunes.pdf. Acesso em: 15 de outubro de 2009.

BECKETT, Samuel. *Oh, Les beaux jours*. Paris: Éditions de Minuit, 1963.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*, São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BECKETT, Samuel. *Mercier et Camier*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

CATANZARO, Mary. “The Psychic Structure of the Couple in *Waiting for Godot*”, In : Journal of Dramatic Theory and Criticism. Lawrence, USA: University of Kansas, v.I, n.1, 1986, p. 87-98.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

CHAGAS, Eduardo Ferreira. “Para uma explicitação da dialética hegeliana entre o senhor e o escravo na Fenomenologia do Espírito”. In: Revista Educação e Filosofia. Uberlândia: Faculdade de Educação e Departamento de Filosofia da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, v.17, n.1, 1995, p.11-15.

DANTAS, Gregório. “A espera absurda: Comentários sobre *Esperando Godot*”. In: Falla dos Pinhaes. Espírito Santo do Pinhal: UNIPINHAL , v.2, n.2, 2005, p.151-161.

ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. London: Penguin Books, 1980.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.

HOBSON, Harold. Sobre Esperando Godot. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p 206-208.

IONESCO, Eugène. *Le Rhinocéros*. Paris: Éditions Gallimard, 1972.

IONESCO, Eugène. *Les Chaises*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

IONESCO, Eugène. *Jacques ou la soumission et L’avenir est dans les oeufs*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

IONESCO, Eugène. *La cantatrice chauve et La leçon*. Paris: Éditions Gallimard, 2009.

LIVETT, Jennifer. “Odd Couples and Double Acts, or Strange but Not Always Queer: some male pairs and the modern/postmodern subject”. In: Australian Humanities

Review. Canberra: Australian National University, n.21, 2001, p.1-8. Disponível em: www.australianhumanitiesreview.org. Acesso em: 29 de agosto de 2009.

MALPAS, Jeff. “O problema da dependência em *Ser e tempo*”. In: *Natureza Humana*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Fenomenologia, v.10, nº2, 2008, p. 183-214.

MENKE, Christophe. “El estado de la disputa: literatura y sociedad en *Fin de Partida*, de Samuel Beckett”. In: *Revista de Filosofía*. Barcelona: Universitat de Barcelona, n.33, 2004, p.199-232.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Editora Escala, 2005.

PAAVONEN, Susanna. Les tropes dans deux pièces de théâtre de l’absurde: Analyse rhétorique des tropes dans *En attendant Godot* et dans *Fin de Partie* par Samuel Beckett. Novembro de 2002. 76f. Dissertação (Mestrado em Filologia Românica) – Universidade de Jyväskylä, Jyväskylä, Finlândia. 2002.

PINTER, Harold. *The Caretaker*. London: Faber and Faber, 1991.

RAMOS, Rafael Núñez. El Teatro del Absurdo como subgénero dramático. In: *Revista de la Facultad de Filología*. Oviedo: Universidad de Oviedo, v. 31-32, 1981, p.631-644.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Petrópolis: Vozes, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre Quatro Paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 (1944).

SILVA, Célio César. “Ionesco e Veiga: um diálogo (do absurdo) segundo a ótica de Mikhail Bahktin”. In: *Ícone Revista de Letras*. São Luís de Montes Belos: Universidade Estadual de Goiás, v.1, 2007, p.39-51.

SOUSA, Cécile Vilvandre. “De la comedia del disparate al teatro del absurdo”. In: *Actas del Primer Encuentro Hispanofrancés de Investigadores*. Sevilla, España:

APFUE, I, 2006. Disponível em: culturadelotro.us.es/actasehfi/index.htm. Acesso em: 06 de setembro de 2009.

VASCONCELLOS, Cláudia. “Figuras infernais no Teatro de Samuel Beckett: Paradoxo e Inconclusão”. In: IX Congresso Internacional da Abralic: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/CLAUDIA_VASCONCELLOS.pdf. Acesso em: 10 de outubro de 2009.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar. “Sentidos do não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense”. In: Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”. Porto: Universidade do Porto, n. XV, 1998, p.35-56.