

# As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra *Bang Bang*, de Andrea Tonacci

*The Possible Influences from Absurd Theatre in Bang Bang, by Andrea Tonacci*

*Posibles influencias del Teatro do Absurdo en la obra Bang Bang, de Andrea Tonacci*

Fliblio Ferreira de Souza

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: f181130@dac.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9728-3710>

## RESUMO:

Este trabalho busca detectar influências do que se caracterizou como Teatro do Absurdo na obra cinematográfica *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Para isso, faz-se aqui um estudo comparativo entre a obra *Bang Bang* e algumas das principais obras e/ou características do Teatro do Absurdo. Ao final do trabalho são apresentados os pontos de conversão e de distanciamento entre ambos.

**Palavras chave:** *Teatro do Absurdo. Cinema Marginal. Andrea Tonacci. Bang Bang.*

## ABSTRACT:

This paper tries to detect the influences of what was considered Absurd Theatre in the cinematographic work *Bang Bang*, by Andrea Tonacci. To do that, it is done a comparative study between *Bang Bang* and some of the main works and/or characteristics of Absurd Theatre. At the end of this paper, it is presented the points where they are in conversion and those where they are divergent.

**Keywords:** *Absurd Theatre. Marginal Cinema. Andrea Tonacci. Bang Bang.*

## RESUMEN:

Este trabajo busca detectar influencias de lo que se caracterizó como Teatro del Absurdo en la obra cinematográfica *Bang Bang*, de Andrea Tonacci. Para eso, aquí se hace un estudio comparativo entre la obra *Bang Bang* y algunas de las principales obras y/o características del Teatro do Absurdo. Al final del trabajo, se presentan los puntos de conversión y de distancia entre ellos.

**Palabras clave:** *Teatro del Absurdo. Cine marginal. Andrea Tonacci. Bang Bang.*

Artigo recebido em: 23/08/2021

Artigo aprovado em: 01/07/2022

## Introdução

O cinema sempre esteve em contato direto com as mais variadas expressões artísticas. Em seu percurso de mais de cem anos de história, o cinema influenciou e foi influenciado pelas demais artes e nesse contexto interdisciplinar erigiu manifestações plurais. Buscou na literatura, no teatro e na fotografia suas principais bases constituintes e lançou mão da tecnologia para dar movimento às suas imagens e, assim, se emancipar e existir. A música e a dança também adicionaram especial interesse e cadência à progressão fílmica, enquanto as artes plásticas sugeriram um constante repensar das formas e da interação entre essas artes e o cinema. Assim posto, estudamos aqui a possível influência do chamado Teatro do Absurdo junto ao Cinema Marginal.

O termo Teatro do Absurdo foi criado em 1961, pelo crítico Martin Esslin, para designar um grupo de dramaturgos pós-Segunda Guerra Mundial, principalmente europeus e americanos, que propunham um novo modo de fazer teatro. O absurdo ficcional caracterizado nessa forma literária e teatral era manifestado pelo fracasso do diálogo e da razão em uma sociedade marcada pela desesperança na humanidade. Dentre os principais dramaturgos dessa época se destacam o romeno Eugène Ionesco, o irlandês Samuel Beckett, o francês Jean Genet e o britânico Harold Pinter (ESSLIN, 2018).

Já o movimento denominado Cinema Marginal surge no Brasil entre 1968 e 1974 como proposta de choque, de ruptura, de representação reiterada das figuras de abjeção, com estruturas rompidas da representação (PUPPO; HADDAD, 2001).

Como pode ser observado, trata-se de modos artísticos distintos, o que não necessariamente exclui a influência de um fazer artístico em outro. Também, como já exposto anteriormente, acreditamos que a manifestação artística caracterizada como Teatro do Absurdo possivelmente influenciou algumas manifestações cinematográficas brasileiras no chamado Cinema Marginal. Talvez seja o caso da obra *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, aqui estudada em comparação com algumas das principais características do chamado Teatro do Absurdo. Segundo Esslin (2018), este termo abrange, em verdade, uma vasta quantidade de obras de dramaturgos de diferentes origens, mas que conseguimos traçar linhas características comuns que as colocam dentro dessa mesma manifestação artística. Sendo assim, em vez de nos determos em uma única obra do Teatro do Absurdo, partimos de suas características gerais enquanto grupo, refletidas nas obras mais consagradas dos dramaturgos elencados anteriormente, para buscarmos no filme de Tonacci as suas possíveis reminiscências. Estudamos o enredo de *Bang Bang* em comparação com as principais características do teatro absurdista: correlacionamos a apresentação dos personagens em ambas as manifestações; comparamos a forma de desenvolvimento dos diálogos, a *mise-en-scène* e principais clichês; finalmente, buscamos e assinalamos as demais convergências e diferenças entre ambas as artes.

## O enredo do aparente absurdo

O enredo seria um constrangimento de um processo formal do passado. Ele aparece em *Bang Bang*, mas como um objeto absurdo entre outros absurdos, não é mais a maneira privilegiada de um filme se processar: a tal ponto que, quando uma personagem sai de sua função, dirigindo-se diretamente ao espectador para narrar o filme através das velhas modalidades da fabulação, recebe de pronto um pastelão da direção. Nem na metalinguagem a coerência começo/meio/fim sobrevive (FERREIRA, 1986, p. 256).

A observação de Jairo Ferreira, retirada de seu livro *Cinema de Invenção* (1986) e transcrita anteriormente, nos revela muito da forma como o enredo de *Bang Bang* se desenvolve. Neste filme não há realmente uma estrutura formal clássica e sim uma alternativa a essa estrutura que se revela por um constante voltar e recomeçar. Em seu aparente vazio revela toda sua riqueza e suas pluralidades falando, entre outras coisas, sobre ele mesmo.

Sobre essa mesma ótica do filme, Puppo e Haddad (2001) relatam que *Bang Bang* é um filme policial, em tom de sátira, cujos fundamentos provêm tanto das histórias em quadrinhos quanto do cinema burlesco. Sendo assim, por meio da sátira e do sarcasmo, *Bang Bang* inicia sua caminhada no Cinema Marginal. Ainda considerando as afirmações de Puppo e Haddad (2001), o que o diretor busca não é a narrativa, porque essa não interessa, mas, justamente, explorar a intensidade da imagem, reduzindo suas cenas a puro acontecimento visual de ilusionismo e catástrofe. Em uma espécie de eterno recomeço, o que interessa nesse filme é o processo e não o produto, propondo ao espectador um outro tipo de espetáculo.

Do mesmo modo, no Teatro do Absurdo as formas tradicionais de enredo também são raramente utilizadas. Nesta arte também está a predominância de roteiros de repetição absurda, recheados de clichês e de uma rotina que aprisiona seus personagens, como é o caso de *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, e da obra *A cantora careca* (1950), de Eugène Ionesco (ESSIF, 2001, p. 1-9).

Nos enredos do absurdo geralmente há uma ameaça de força exterior que permanece um mistério. Exemplo da afirmação anterior é a obra *Festa de aniversário* (1958), de Harold Pinter, em que os personagens Golberg e MacCann enfrentam Stanley, o torturam com perguntas absurdas e o arrastam para fora do palco, mas nunca é explicado o porquê. Outra manifestação da ameaça misteriosa está, por exemplo, no trabalho tardio de Pinter, em obras como *O porteiro* (1960) e *De volta para casa* (1965). Nesses trabalhos a ameaça existe dentro de um espaço confinado.

Por sua vez, em *Bang Bang* há a ameaça externa que nunca se realiza. Temos a perseguição à quadrilha de bandidos em que, além da câmera, nunca nos é revelada por quem essa perseguição é feita. A música também sugere um tom de ação e que algo está prestes a acontecer, mas que, no entanto, nunca acontece (XAVIER, 1993, p. 246-247). Exemplo disso são as cenas mais próximas ao final do filme, em que um veículo ruma para um lugar desconhecido em alta velocidade, em uma

estrada de cascalho, construída com uma trilha musical de ação. Assim, o espectador se põe imediatamente em expectativa do que irá acontecer e de qual é a ameaça tão urgente que faz com que seu motorista dirija tão rápido.

A falta, o vazio, o nada e os mistérios não resolvidos também são elementos centrais no Teatro do Absurdo (ESSIF, 2001, p. 1-9). Como exemplo da afirmação anterior temos a peça de Eugène Ionesco, *As cadeiras* (1952), em que um velho casal dá as boas-vindas a muitos convidados em sua casa, mas tais convidados são invisíveis e tudo que é visto são cadeiras vazias, anunciadas por um interlocutor surdo-mudo, em uma clara representação do vazio. Outro exemplo é a ação em *Esperando Godot* (1952), centralizada na espera perpétua por um homem chamado Godot que simplesmente não aparece. Já na obra de Tonacci nos é sugerido uma ação dos bandidos a qual não só não se concretiza como também não se explica com exatidão, parecendo que andam a esmo.

Segundo Esslin (2018), outra constante nos enredos do Teatro do Absurdo são as suas resoluções em metamorfoses inexplicáveis, mudanças sobrenaturais ou uma verdadeira mudança nas leis da física. A obra *Amédée ou como se desembaraçar dele* (1954), por exemplo, de autoria de Ionesco, traz um casal que tem que lidar com um corpo que começa a crescer mais e mais. Nesta obra, a identidade do corpo não é revelada totalmente, ou como essa pessoa morreu, ou mesmo porque ela continua crescendo, mas o cadáver, novamente sem explicação, simplesmente some. Correlacionado a essas metamorfoses inexplicáveis e a essas mudanças sobrenaturais, em *Bang Bang* temos um mágico que do nada aparece e do nada some, trazendo coisas e personagens à cena, trocando papéis e/ou corpos. Ao trazer o mágico ao quadro, Tonacci traz também a metapoesia do próprio fazer fílmico, mais explicitamente do montador e de seus poderes. A viagem do taxi é também uma espécie de metáfora em que o cineasta é o condutor. Aqui há uma desconversa e uma falta de compreensão. Quem reclama que não há um rumo é o próprio passageiro, que é justamente quem deveria saber o rumo.

Muitos absurdistas também utilizam o metateatro para explorar o preenchimento da trama, o destino e mesmo a teatralidade do teatro. Um exemplo disso está na obra *As criadas* (1947), de Jean Genet, em que duas empregadas fingem ser suas patroas. Em *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos* (1966), de Tom Stoppard, ambos os personagens, esses de *Hamlet*, tem encontros com os

performers de *A Ratoeira*<sup>1</sup>, ou seja, a peça dentro da peça em *Hamlet*. Stoppard, em sua obra *Travestis* (1974), também coloca os escritores James Joyce e Tristan Tzara constantemente dentro e fora da obra literária de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* (1895).

A exemplo do que ocorre na obra de Dziga Vertov, *Um homem com uma câmera* (1929), em *Bang Bang* é a câmera a personagem impávida e mecânica que se revela, mostrando o filme que se faz e afastando o espectador de uma tentativa de catarse de uma estória que se insinua, mas não acontece. O filme rumo então para um constante recomeçar em que o tema principal do filme seria justamente o próprio filme. “A câmera dentro do filme. Ela aparece como objeto, comparece. Ao mesmo tempo, é agente, realiza a película. Neste sentido, eis o tema central do longa-metragem em questão: o cinema” (FERREIRA, 1986, p. 254).

Finalmente, no Teatro do Absurdo, suas peças constituintes tendem a ser cíclicas. Exemplos da afirmação anterior estão nas obras de Beckett: *Fim de jogo* (1957), que começa quando a peça acaba, ou em *Esperando Godot* (1952), que se encerra do mesmo modo como começou, ou seja, com ambos os personagens principais esperando por Godot. Em Tonacci tal ciclicidade se dá pela volta das cenas com suas variações, estabelecendo seus equivalentes ao longo da obra e estruturando, de certo modo, o filme. As inúmeras perseguições e passeios de carro que frequentemente voltam a acontecer e as danças flamencas equidistantes no filme, como uma recorrente e sistemática volta ao mesmo ponto, são exemplos claros da ciclicidade em *Bang Bang*. Porém, justamente em uma das cenas de carro, um dos grandes fetiches do cinema da época, apresenta-se um dos poucos momentos em que há uma resolução de uma ação: o desastre automobilístico em decorrência da constante perseguição automotiva entre marginais e protagonistas do filme. Já as cenas de táxi com os passageiros, que se repetem ciclicamente, demonstram a interdependência desses personagens, trabalhando a ideia de desentendimento, de não encontro e da solidão de seus constituintes. De certo modo essa afirmação se estende para todo o filme, que se desenvolve na constante reconstrução da relação filme-espectador, em que o espectador é levado a refazer as conexões o tempo todo, tal qual ocorre nas emblemáticas peças de Beckett citadas anteriormente.

## Caracterização dos personagens

No Teatro do Absurdo os personagens estão perdidos e à deriva em um universo incompreensível, e abandonam instrumentos racionais e a lógica pelas quais tais abordagens se tornam inadequadas dentro do universo em que se encontram. Muitos de seus personagens permanecem presos em rotinas e no modo automático de agir, com suas falas em constantes clichês. Este é o caso da já mencionada peça *As cadeiras* (1952), de Ionesco, em que ambos os personagens idosos permanecem nos estados descritos anteriormente (ESSLIN, 2018, p. 164-166). Em *Bang Bang*, temos momentos similares, em que a lógica e a racionalidade são postas em xeque: uma quadrilha que se demonstra constantemente sem rumo; ensaia um crime que não se sabe ao certo qual é; foge e não se sabe do que; atira e não se sabe no que; busca fazer um piquenique, mas gira em círculos e frustra suas tentativas constantemente.

Outra característica é que os personagens são constantemente estereotipados, arquetipados, de caracteres simplistas, tais como são os personagens da *Commedia dell'arte* (ESSLIN, 2018, p. 370-375). Em *Bang Bang* a família está, de certo modo, também representada por meio da quadrilha de bandidos e de toda a crítica implícita a essa alegoria, alegoria que se encontra carregada de ironia, uma ironia típica do Cinema Marginal. Há um homem vestido de mulher, um cego e um burguês e os gangsteres são grotescos e cômicos. São uma mistura de três patetas com personagens da chanchada brasileira. Essa família de gangsteres quer fazer um piquenique que nunca é realizado. Em uma relação talvez um pouco mais distante, mas que se justifica dado o momento em que o país vivia, a quadrilha pode também ser entendida como uma espécie de metáfora dos três poderes (XAVIER, 1993, p. 256). Entre eles, aquele que só busca satisfazer suas vontades e desejos, manifestada na mãe que come o tempo todo; o poder vaidoso, que se preocupa apenas com as aparências, e o poder cego, que atira e que não está nem aí com as consequências. Já a dançarina é justamente o contrário dos “três patetas”. Ela é firme e objetiva em suas proposições, mesmo que essas sejam apenas dançar. De certo modo, a dançarina é outro estereótipo dos filmes antigos, em que as danças exóticas tinham um papel de destaque na cinematografia (XAVIER, 1993, p. 255).

Alguns personagens vazios, ou seja, sem profundidade interior, foram intencionalmente colocados por Tonacci. Mas há também os personagens que, salvaguardando as devidas proporções da proposição do filme, apresentam uma maior complexidade, ou um ponto de interrogação maior sobre eles mesmos. Por exemplo, o personagem “passageiro”, interpretado pelo ator Paulo César Pereio, demonstra-se absolutamente pautado pela solidão. Seu riso final e a representação desse riso na tela mostram o mecânico, sendo o único personagem de maior complexidade no filme e que talvez esteja, assim como esse tipo de personagem no Teatro do Absurdo, em certa “crise”. O personagem de Pereio, o homem com máscara de macaco, que faz a barba e tem relações sexuais com uma mulher melancólica, reaparece no filme dentro da mesma situação, agora sem máscara, mas que volta a fazer a barba. Finalmente, o grande riso de deboche com que acaba o filme, deboche que se constitui como uma marca registrada do Cinema Marginal, nos traz um ponto de interrogação sobre esse personagem ao qual não conseguimos compreender ao certo.

Tonacci recusa a progressão da história, embaralhando as convenções e os clichês. Na cena do banheiro, logo no início há o macaco, há o espelho e há a câmera, e há uma espécie de conexão do humano com o não humano e com a máquina. Pode ser também uma espécie de referência ao filme *Planeta dos Macacos* (1968), de F. Schaffner, em que são os macacos que dominam e cuja ideia de catástrofe ou hecatombe fica implícita na cena proposta por Tonacci. Outro estereótipo da comédia pastelão é o cego, que é quem carrega e atira com uma arma de fogo. Finalmente, o mágico, que aparece e some de repente, está associado à montagem, mas também é um estereótipo do cinema antigo, em uma possível referência a Georges Méliès (XAVIER, 1993, p. 252).

Segundo Esslim, no Teatro do Absurdo, os personagens mais complexos estão em crise porque o mundo em volta deles é incompreensível (2018, p. 266-267). Em muitas das obras do dramaturgo Harold Pinter os personagens estão presos em um espaço fechado, ameaçados por alguma força que o personagem simplesmente não consegue compreender, como em sua obra *O quarto* (1957) – em que a personagem Rose é ameaçada por Riley, mas cuja verdadeira fonte de ameaça permanece um mistério para o espectador –, ou em *Festa de aniversário* (1957), já mencionada anteriormente (BURKMAN, 1971, p. 71-73). O personagem principal em *Bang Bang*, o “passageiro” vivido por Pereio, também se encontra refém dos marginais e preso em um banheiro em que, estranhamente,

por vezes consegue sair. Os personagens do táxi também estão presos um ao outro, em um processo de dependência mútua que não se resolve, levando o espectador para uma situação geral incompreensível.

Outro ponto a observarmos é que no Teatro do Absurdo seus personagens também enfrentam o caos de um mundo abandonado pela lógica e pela razão. Em *O matador* (1959), de Eugène Ionesco, encontramos um matador sem motivação para matar e que sofre com as perseguições de outros personagens que tentam aconselhá-lo a parar, o que não o faz porque não consegue entender que matar é errado. Aqui lembramos do marginal cafajeste, personagem presente em vários filmes do Cinema Marginal.

Também, no Teatro do Absurdo, os personagens estão constantemente presos em uma rotina, ou em um conceito metafísico, ou mesmo em uma história. Na obra *Rosencrantz e Guildenstern estão mortos* (1966), de Tom Stoppard, ambos os personagens principais se encontram presos em uma história que já está escrita, no caso suas próprias histórias do original de *Hamlet* (1603), de W. Shakespeare. Em *Tonacci*, o protagonista e o motorista de táxi parecem presos a uma mesma situação, haja vista que ela volta a se repetir. Do mesmo modo, a quadrilha parece presa em seu pensamento fixo de realizar um piquenique e por reiteradas vezes não o consegue realizar. O próprio homem travestido de mulher na quadrilha, e que assume a posição de mãe no trio, encontra-se perdido em si mesmo. Sua compulsão por comer o tempo todo não só caracteriza a personagem presa em sua própria compulsão alimentar, como também busca provocar o nojo e a repulsa, duas marcas fortes de vários filmes marginais.

## Os diálogos do absurdo marginal

Na peça *As Cadeiras*, de Ionesco, são dispostas cadeiras no palco como sendo um público invisível, reunido para escutar uma mensagem que será transmitida a qualquer momento. Contudo, o orador é afinal surdo-mudo. O que fica? O vazio linguístico. O vazio existencial. Outra vertente deste teatro poderá também ser a sua face irônica e satírica, tentando, através da formulação da intriga, refletir o mundo de um modo muitas vezes cru e até violento, cruel e grotesco (GOMES, 2009, p. 1).

A ironia, a sátira, o deboche, características fortes do Cinema Marginal, também povoam o Teatro do Absurdo. Os diálogos, apesar da aparente falta de lógica, ocorrem de forma natural no Teatro do Absurdo, mesmo trazendo, na grande maioria dos casos, os elementos elencados no início deste parágrafo. Os momentos em que os personagens passam a pronunciar frases sem sentido ou clichês é justamente quando as palavras perdem sua função conotativa, criando desentendimentos entre os personagens. A língua ganha, então, um maior ritmo e uma maior predominância fonética, além de uma maior musicalidade (ALBEE; KOLIN, 1988, p. 189). Assim, muitos dos personagens do Teatro do Absurdo estabelecem diálogos rotineiros, sem se comunicar logicamente. Na obra *A cantora careca* (1950), por exemplo, os personagens de Ionesco trocam clichês fraseológicos vazios, demonstrando desconexão. Tal afirmação pode ser observada nas palavras do próprio autor sobre o processo de criação, urdimento e resultado da obra:

As frases feitas e os truísmos de meu método de conversação, que outrora faziam sentido, muito embora agora se tivessem tornado ociosos e fossilizados, transformaram-se em pseudofrases feitas e pseudotruísmos; estes se desintegraram em loucas caricaturas e paródias, e por fim a própria linguagem se esfacelou em fragmentos desconexos de palavras (IONESCO, s.d. *apud* ESSLIM, 2018, p. 151).

Em Tonacci, próximos do final do filme, vemos a “mãe” da quadrilha voltar-se para a câmera e anunciar que vai contar uma história, começando justamente pelo clichê “Era uma vez...”. Ela tenta explicar o que faziam, mas logo seu discurso cai em incertezas e ambiguidades.

Quase no final um dos bandidos, o que aparece vestido de mulher, resume toda a história do filme numa frase curta, numa fala igualmente interrompida para que ele continue comendo, o que faz sem parar: “Era uma vez três bandidos muito maus. Dizia-se que um deles era a mãe dos outros, mas nada se sabia ao certo. Roubavam tudo, matavam tudo, comiam tudo, mas isso também não se sabe ao certo!” (AVELLAR, s.d. *apud* FERREIRA, 1986, p. 257).

Em outros casos do Teatro do Absurdo a linguagem se torna elíptica ou secundária à concretude e à objetividade das imagens no palco (KANE, 1984, p. 17-18). Um exemplo do uso elíptico da linguagem na dramaturgia teatral está na obra *O porteiro* (1960), de Harold Pinter. Nesta, Pinter se utiliza de inúmeras pausas e elipses, como no diálogo de Aston e Davies transcrito a seguir:

ASTON: Mais ou menos exatamente o que você...

DAVIES: É isso... é isso que eu estou conseguindo com isso... Eu quero dizer, que tipos de trabalhos... (pausa)

ASTON: Bem, há coisas como as escadas... e os... sinos...

DAVIES: Mas eu faria melhor... não o faria... seria melhor que uma vassoura... não é? (PINTER, 1991, p. 32, tradução nossa)<sup>2</sup>

Uma faceta a ser observada sobre o discurso *nonsense* no Teatro do Absurdo é que ele surge como possível forma de denúncia da inabilidade humana de estabelecer conexão com o próximo. Apesar da comicidade que cerca esses discursos, tal qual acontece com Lucky e Pozzo, na obra *Esperando Godot* (1952), em que apesar de trocarem palavras não estabelecem uma conversação lógica. Em *Bang Bang* o homem e a mulher no bar tentam iniciar uma conversa com expressões lacônicas repetitivas empregando vários clichês como “oi”, “tá bom?”, que se repetem à exaustão. Estranhamente, é o próprio homem quem pede para reiniciar a conversa várias vezes, denunciando a falta de compreensão mútua entre os personagens. Em relação ao que é apresentado para o espectador, tem-se a dificuldade não apenas de compreensão do diálogo, mas até mesmo de ouvir essa conversa, dada as várias interferências do som e da música em seus usos clichês da comédia pastelão.

O homem no balcão nota que uma mulher sentada numa mesa próxima o observa, e se desloca para a mesa dela, com a garrafa de cerveja e dois copos na mão. O diálogo é banal. Ele diz simplesmente “oi”. Ela responde “Oi, tá bom?” Ele protesta afirmando que o tá bom foi demais e resolve recomeçar tudo de novo. E então se repete o “oi” e a resposta dela (AVELLAR, s.d. *apud* FERREIRA, 1986, p. 256).

Outra forma de emprego da linguagem do absurdo é o seu uso abusivo, tal qual ocorre na obra *Festa de aniversário* (1958), de Pinter, quando Goldberg e McCann torturam Stanley com perguntas sem sentido:<sup>3</sup>

GOLDBERG: O que você usa para pijamas?

STANLEY: Nada.

GOLDBERG: Você parasita a folha de seu nascimento.

MCCANN: O que me diz sobre a heresia Albigensenist?

GOLDBERG: Quem regou o guichê em Melbourne?

MCCANN: E sobre o abençoado Oliver Plunkett?

---

SOUZA, Flíbio Ferreira de. *As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra Bang Bang, de Andrea Tonacci*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35778>>

GOLDBERG: Fale Webber. Por que a galinha atravessa a rua? (PINTER, 1994, p. 51, tradução nossa)

Gomes (1973) assinala ainda que as constantes tentativas de diálogo entre um chofer de táxi e seus passageiros, bem como com um bêbado no bar ou com uma garota que se demonstra interessada, não derivam e não levam a nada, gerando interesse apenas sobre nós mesmos. “O estilo em que tudo é tratado se situa aparentemente no mais corriqueiro naturalismo, que engloba a própria câmera, mas a repetição visual das sequências – integral ou parcial – com pequenas variantes apenas na trilha sonora, ajudam a revelar a carga ritual que possuem” (GOMES, 1973 *apud* FERREIRA, 1986, p. 252).

## Considerações finais

A rede de lugares-comuns, a chave para falar de todas as coisas sem nelas pensar (Merleau-Ponty) pode deturpar as afirmações anteriores, mediante o emprego de colocações dualísticas: Bang Bang é, então, uma paródia? Cinema de arte criticando o cinema comercial? (FERREIRA, 1986, p. 254).

Em conclusão, podemos observar que são vários os pontos de contato entre o Teatro do Absurdo e o Cinema Marginal de Bang Bang. O trecho transcrito anteriormente nos questiona, por exemplo, se Bang Bang é uma paródia ou uma crítica ao cinema comercial, quando na verdade é ambos, é dual, tal qual acontece nas obras de Beckett, Ionesco, Pinter e tantos outros dramaturgos do teatro absurdista.

A ruptura com a narrativa tradicional, buscando um olhar para além de uma história teleológica contada na trama, e a aparente fugacidade dos personagens, presos nas situações em que se encontram, esvaziados em essência e muitas vezes estereotipados em suas representações, também são traços comuns entre ambas as artes. Do mesmo modo, a dificuldade de se estabelecer um diálogo entre os personagens – que falam e fazem coisas sem um sentido aparente –, e um diálogo com o espectador, novamente traçam uma linha comum entre o Teatro do Absurdo e Bang Bang. Na obra de Tonacci uma pluralidade de situações aparentemente justapostas é trazida à tona, sendo, contudo, meticulosamente elencadas e reunidas sobre um título clichê. De *bangue-bangue*, como o título sugere, muito pouco nos é trazido, mas sim a desconstrução da obra para que então

possamos reconstruí-la. O metafazer artístico, desafiando o espectador à constantemente atribuir novos significados a formas de arte que fogem do padrão convencional e que se relacionam a estas por meio de clichês estilísticos, reforça os traços similares das artes aqui comparadas. Em forma de ironia e deboche, ambas trazem questões que transcendem em sua essência a aparente comichidade com que os fatos são apresentados. Há, nos dois casos, uma constante provocação ao espectador, desafiando-o a ressignificar os acontecimentos e a constantemente refazer conexões com a própria obra de arte. Porém, se por um lado podemos detectar e traçar paralelos fortes e coerentes entre as duas manifestações artísticas, tal qual foram demonstradas anteriormente, por outro apontamos também dessemelhanças.

Uma delas é a possível falta de propósito transcendente às ações dos personagens apresentados na obra cinematográfica em questão. No Teatro do Absurdo, em que a falta de propósito de seus personagens é apenas aparente, revela-se o drama da não comunicação, do isolamento e do não contato humano, embora os personagens não o demonstrem e não vivam esse drama. No Cinema Marginal de Tonacci não necessariamente fazemos essa relação, embora o gesto aparente de não drama seja comum em ambas as manifestações. Em Bang Bang temos sim a evidente falta de comunicação e contato entre seus personagens e destes com a realidade, assim como ocorre no Teatro do Absurdo. Todavia, não há exatamente um drama travestido de cômico quanto a essa questão, ao contrário, há o desprezo e o deboche. Ou seja, é possível que no Teatro do Absurdo os objetivos transcendentais da arte personificada na trama, na desconexão de seus personagens com tudo e com todos, sejam outros. O que resta na desesperança do Cinema Marginal e das relações humanas representadas por seus personagens é o avacalho, a indiferença e o simplesmente existir para que nossos olhos se voltem para a obra em si, a fim de buscar novas relações com ela. A ruptura e desconstrução narrativa voltam a atenção do espectador para uma reflexão do momento presente e do próprio fazer fílmico.

Finalmente, é necessário resguardar as diferenças entre os fazeres artísticos. Apesar de serem artes “irmãs”, o cinema, o teatro e a literatura possuem modos de fazer e se expressar diversos, com pontos de convergência e divergência. Uma simples transposição de uma arte em outra não é exatamente possível e talvez a própria palavra “adaptação” não seja a mais adequada para o contexto aqui discutido. Na distância entre literatura, teatro e cinema, o que ocorre é uma reinter-

pretação de parte das manifestações de uma arte em outra, uma transdução, ou seja, a transformação de uma energia em outra diversa da primeira, mas originária dela, e que volta a contribuir e a fazer parte de um todo maior, agora manifesto de arte diversa.

pós:

## REFERÊNCIAS

ALBEE, E.; KOLIN, E. **Conversations with Edward Albee**. Jackson: University Press of Mississippi, 1988.

BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci. São Paulo: Total Filmes, 1971. (93 min).

BURKMAN, Katherine H. **The Dramatic World of Harold Pinter**: its basis in ritual. Columbus: Ohio State University Press, 1971.

ESSIF, Les. **Empty Figure on an Empty Stage**: the theatre of Samuel Beckett and his generation. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ESSLIN, Martin. **Teatro do Absurdo**. Trad. Barbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., 1986.

GOMES, Hélder. **Teatro do Absurdo**. 23 dez. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-do-absurdo/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Os exibidores se esqueceram desse filme. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 abr. 1973.

KANE, Leslie. **The language of silence**: on the unspoken and the unspeakable in modern drama. Vancouver: Fairleigh Dickinson Press, 1984.

PINTER, Harold. **The Birthday Party and The Room**: Two Plays. New York: Grove Press, 1994.

PINTER, Harold. **The Caretaker**. New York: Dramatists Play Service, 1991.

PLANETA dos macacos. Direção: Franklin J. Schaffner. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1968. (112 min).

PUPPO, Eugênio; HADDAD Vera. **Cinema Marginal e Suas Fronteiras**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Obras literárias e teatrais mencionadas neste trabalho:

*A cantora careca*, de Eugène Ionesco, 1950.

*Amédée ou como se desembaraçar dele*, de Eugène Ionesco, 1954.

---

SOUZA, Flíbio Ferreira de. *As possíveis influências do Teatro do Absurdo na obra Bang Bang, de Andrea Tonacci*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 25, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.35778>>

*As cadeiras*, Eugène Ionesco, 1952.  
*As criadas*, de Jean Genet, 1947.  
*As empregadas*, de Jean Genet, 1947.  
*De volta para casa*, de Harold Pinter, 1965.  
*Esperando Godot*, de Samuel Beckett, 1952.  
*Festa de aniversário*, de Harold Pinter, 1958.  
*Fim de jogo*, de Samuel Beckett, 1957.  
*Hamlet*, de William Shakespeare, 1603.  
*O matador*, de Eugène Ionesco, 1959.  
*O porteiro*, Harold Pinter, 1960.  
*O quarto*, de Harold Pinter, 1957.  
*Rosencrantz e Guildenstern estão mortos*, de Tom Stoppard, 1966.  
*The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, 1895.  
*Travestis*, de Tom Stoppard, 1974.

## NOTAS

---

1 *A Ratoeira* é uma peça encenada dentro da obra *Hamlet* (1603), de W. Shakespeare.

2 No original: ASTON: More or less exactly what you...

DAVIES: You see, what I mean to say... what I'm getting at is... I mean, what sort of jobs... (pause)

ASTON: Well, there's things like the stairs... and the... the bells...

DAVIES: But it'd be a matter... wouldn't it... it'd be a matter of a broom... isn't it?

3 No original: GOLDBERG: What do you use for pyjamas?

STANLEY: Nothing.

GOLDBERG: You verminate the sheet of your birth.

MCCANN: What about the Albigensienist heresy?

GOLDBERG: Who watered the wicket in Melbourne?

MCCANN: What about the blessed Oliver Plunkett?

GOLDBERG: Speak up, Webber. Why did the chicken cross the road?