

A ATUALIDADE DO ABSURDO NO TEATRO E NO MUNDO

THE ABSURDITY IN THEATER AND IN THE WORLD NOWADAYS

LA ACTUALIDAD DEL ABSURDO EN EL TEATRO Y EN EL MUNDO

OLIVEIRA, Mariana¹

RESUMO

Este artigo é fruto de pesquisa associada ao trabalho com o tema do teatro do absurdo em projeto de extensão do CAP-UERJ. Busca responder à inquietante pergunta acerca da atualidade do absurdo no teatro e no mundo. Tem como principal objetivo verificar se o conceito de absurdo, bem como as peças da tendência teatral conhecida como teatro do absurdo, surgida ainda na primeira metade do século XX, ainda nos dizem respeito hoje. Assim, inicialmente, apresenta o conceito formulado por Martin Esslin em sua obra, originalmente lançada em 1961 e intitulada *O teatro do absurdo*. Em seguida, tece possíveis relações entre a ideia de absurdo e a nossa realidade hoje, por meio de comentários acerca de diferentes situações e fatos que temos vivenciado ou de que temos notícia. Por fim, oferece breve análise acerca de duas peças do gênero estudadas no projeto de extensão que deu origem à pesquisa. Na abordagem de *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal, e *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco, o texto chama a atenção para o interesse que nos despertam em nossos dias. Afinal, chega-se a uma conclusão algo ambígua: o absurdo e seu teatro apresentam-se extremamente atuais, sendo material fértil para diferentes campos da educação, embora, em diversos aspectos, tal verificação não seja exatamente algo a se comemorar.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro do absurdo; Piquenique no front; O rinoceronte; Pesquisa; Extensão.

¹ Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – Cap-UERJ. Rio de Janeiro/RJ, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7729-6268> . e-mail: contatoteatrocapuerj@gmail.com

ABSTRACT

This article is the result of research associated with the work with the theme of the theater of the absurd in an extension project of CAp-UERJ. It seeks to answer the disturbing question about the current interest in the absurdity in theater and in the world. Its main objective is to verify if the concept of absurd, as well as the plays from the theatrical trend known as theater of the absurd, which emerged in the first half of the 20th century, still concern us today. Thus, initially, it presents the concept formulated by Martin Esslin in his work, originally released in 1961 and entitled *The Theater of the Absurd*. Then weaves possible relationships between the idea of absurdity and our reality today, through comments about different situations and facts that we have experienced or that we have news about. Finally, it offers a brief analysis of two pieces of the genre studied in the extension project that gave rise to the research. In the approach of *Picnic on the battlefield*, by Fernando Arrabal, and *Rhinoceros*, by Eugène Ionesco, the text draws attention to the interest that arouse us in our days. After all, a somewhat ambiguous conclusion is reached: the absurd and its theater are extremely current, being fertile material for different fields of education, although, in several aspects, such verification is not exactly something to celebrate.

KEYWORDS: Theater of the absurd; Picnic on the battlefield; Rhinoceros; Research; Extension.

RESUMEN

Este artículo es el resultado de una investigación asociada al trabajo con la temática del teatro del absurdo en un proyecto de extensión del CAp-UERJ. Busca responder a la inquietante pregunta sobre la actualidad del absurdo en el teatro y en el mundo. Su principal objetivo es comprobar si el concepto de absurdo, así como las obras de la corriente teatral conocida como teatro del absurdo, surgida en la primera mitad del siglo XX, aún nos preocupan en la actualidad. Así, inicialmente presenta el concepto formulado por Martin Esslin en su obra, lanzada originalmente en 1961 y titulada *El Teatro del Absurdo*. Luego, teje posibles relaciones entre la idea del absurdo y nuestra realidad actual, a través de comentarios sobre distintas situaciones y hechos que hemos vivido o de los que tenemos noticias. Finalmente, ofrece un breve análisis de dos piezas del género estudiadas en el proyecto de extensión que dio origen a la investigación. En el planteamiento de *Picnic en el campo de batalla*, de Fernando Arrabal, y *El rinoceronte*, de

Eugène Ionesco, el texto llama la atención sobre el interés que hoy nos despiertan. Al fin y al cabo, se llega a una conclusión un tanto ambigua: el absurdo y su teatro son sumamente actuales, siendo materia fértil para diferentes campos de la educación, aunque, em varios aspectos, tal constatación no es precisamente algo para celebrar.

PALABRAS-CLAVE: Teatro del absurdo; Picnic en el campo de batalla; El rinoceronte; Investigación; Extensión.

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto do entrecruzamento entre atividades de extensão e pesquisa: em 2021, o projeto de extensão “Escape – laboratório de experimentação cênica do CAp-UERJ”, sob minha coordenação, mergulhou no tema do teatro do absurdo, estudando duas peças do gênero e encenando uma delas de forma virtual (Fig.1). O trabalho com o grupo de extensão provocou pesquisa mais aprofundada sobre o assunto, fazendo surgir a inquietante pergunta que motiva a escrita deste texto: qual a atualidade do absurdo no teatro e no mundo?

Na tentativa de produzir respostas possíveis para a questão, organizo o pensamento em três tópicos, buscando, primeiro, apresentar ao leitor o que foi o chamado teatro do absurdo. Em seguida, comento algumas relações que a ideia de absurdo pode ter com nossa realidade hoje. Por fim, tomo como referência as duas peças estudadas no grupo de extensão, quais sejam, *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal, e *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco, para buscar compreender a atualidade desse teatro.

O TEATRO DO ABSURDO

“Teatro do absurdo” foi o nome dado pelo estudioso húngaro Martin Esslin a um conjunto de produções teatrais do pós-guerra europeu. No final da década de 1950, peças estranhas e perturbadoras foram apresentadas em pequenos teatros parisienses, fruto de instigante trabalho experimental de novos dramaturgos. Incomodado com a incompreensão que outros críticos mostravam diante delas, Esslin viu-se motivado a escrever sobre o assunto. Procurando mostrar que não se tratava simplesmente de

inovação iconoclástica e incompreensível, ele desejou definir e esclarecer esse conjunto de peças dentro de seu próprio quadro de convenções, diverso daquele da chamada “peça bem feita”. Em seu livro, intitulado justamente *O teatro do absurdo*, teceu, afinal, profundas análises do trabalho dramaturgic de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter e outros, além de refletir sobre a tradição e o significado do absurdo na literatura e na dramaturgia ocidentais.

Esslin identificava nas obras que analisou uma espécie de manifesto do pensamento da época, pois espelhavam preocupações, angústias, emoções e pensamentos comuns. Após a aguda experiência da barbárie das duas grandes guerras, a vida parecia ter perdido muito de sua significação. Uma sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana aparecia como tema recorrente das peças. Aliás, esse tema não era então abordado apenas pelo teatro, mas também por outras vertentes literárias, tal como no existencialismo.

A percepção da situação transitória do ser humano no mundo, a certeza da finitude, a inexorabilidade da morte, e, ao mesmo tempo, o questionamento acerca do sentido da existência colocam-nos face à condição humana. Quem somos? Para onde vamos? Se a qualquer tempo essas questões nos atravessam, a crueldade dos conflitos bélicos certamente acaba por aprofundar as feridas delas advindas. Sensações de solidão, abandono e impotência invadem o indivíduo que se depara com a força do absurdo, daquilo que escapa ao racional, daquilo que traduz a falta de sentido do mundo.

No aspecto metafísico, podemos dizer que, no período pós-guerra europeu, havia também um sentimento de vazio de um princípio coordenador mais ou menos consensual. O teatro do absurdo expressava esses sentimentos, acompanhados da angústia e do desespero advindos do reconhecimento de que, cercados por zonas de escuridão impenetrável, somos incapazes de compreender a verdadeira natureza e o sentido do universo. Ao mesmo tempo, também a fé no progresso e a promessa de felicidade do mundo burguês já não satisfaziam, pois que, se não acabavam por levar à tragédia da guerra, produziam vidas amesquinhas, mecanizadas, inconscientes, inautênticas, desumanas e, afinal, desprovidas de sentido, absurdas.

Em suma, o momento histórico que viu o aparecimento da tendência teatral de que aqui tratamos tinha como temáticas recorrentes o reconhecimento do absurdo fundamental do universo e também a própria sociedade em desintegração, sem princípio unificador ou racional. O mundo, insensato, apresentava-se como fragmentos desconexos. E o teatro do absurdo tratou dessas temáticas de modo absolutamente

inovador ao integrar conteúdo e forma, construindo convenções teatrais originais.

O esquema da peça dramática tradicional - exposição, conflito e solução - já não mais cabia nas novas experimentações dramatúrgicas, pois refletia uma visão de mundo guiada pela razão. Assim, nas peças do absurdo, desenvolvia-se uma tendência para a desvalorização do pensamento discursivo e da linguagem, recurso racional que, embora se quisesse como instrumento de expressão das camadas de significação mais profundas, não parecia mais fazer justiça à natureza última da realidade.

Essa atitude de desvalorização materializava-se no largo uso do nonsense verbal, com utilizações satíricas e destrutivas da frase feita, num processo de expansão dos limites do sentido. A primeira e célebre peça de Eugène Ionesco, *A cantora careca*, ilustra perfeitamente a radicalização dessa tendência. O diálogo mimetiza, na forma e no ritual, uma conversa cotidiana entre marido e mulher, e entre esses, a empregada e seus convidados. Entretanto, ao mesmo tempo em que há essa mimetização, ele é todo perpassado por trocadilhos e muito nonsense. O próprio título da peça o evidencia, pois que, afinal, não há nenhuma cantora careca na história. Apenas uma vez ao longo do texto, e em tom de blague, vemos alguma referência a uma “cantora careca”:

CAPITÃO (*indo para a porta, e parando*): A propósito... e a cantora careca?
(*Silêncio geral, embaraço.*)

SRA. SMITH: Continua a usar o mesmo penteado.

(Cena X)

Mais para o final da peça, a desconstrução da linguagem como elemento discursivo racional vai aos poucos se intensificando na medida em que os personagens enunciam espécies de provérbios sem sentido, um após o outro, sem relação entre si, e, em seguida, proferem palavras e sons que, podemos arriscar dizer, não desejam mais nada expressar além de sua própria materialidade sonora. Não há mais intenção de comunicação, mas jocosa experimentação sonora com a superfície do significante, com a materialidade do som. Há, enfim, o prazer sensorial.

SR. MARTIN: Bisar, bisou, bisonho!

SR. SMITH: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

SRA. MARTIN: B, c, d, f, g, h, l, m, n, p, q, r, s, t, v, w, x, z!

SR. MARTIN: Do alho ao óleo, do óleo ao alho!

SRA. SMITH (*imitando um trem*): Tchu, tchu!

SR. SMITH: Não!

SRA. MARTIN: é!

SR. MARTIN: Por!

SRA. SMITH: Lá!

SR. SMITH: É!

SRA. MARTIN: Por!

SR. MARTIN: A!

SRA. SMITH: Qui!

(Todos juntos, no máximo da fúria, berrando uns nos ouvidos dos outros. A luz diminui. Na escuridão, ouve-se num ritmo cada vez mais rápido:)

TODOS: Não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui, não é por lá, é por aqui!

(Cena XI)

É preciso observar que, em termos formais, o teatro do absurdo inseria-se no contexto geral da arte moderna e propunha uma ruptura com o naturalismo. No lugar da imitação das superfícies e da natureza exterior, tentava-se explorar a realidade interior da mente, do consciente, do subconsciente e de arquétipos diversos. Num procedimento poético, transpunham-se realidades psicológicas para a cena, como imagens teatrais concretas. Pensamento e sentimento eram objetivados cenicamente. Num teatro para além da palavra, a força da imagem superava a comunicação verbal, pela capacidade de transmitir a plenitude inefável. Fabricava-se um teatro de situação e não de acontecimentos em sequência. Não interessava exatamente contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas. Ia-se da lógica discursiva à lógica poética.

A atitude artística moderna assumida pelo teatro do absurdo aproximava-o de outros movimentos da primeira metade do século XX, numa busca por desconstruir a arte convencional da era burguesa. Havia o desejo de provocar a plateia, deslocando-a do lugar confortável que se habituara a ocupar. O próprio recurso de desvalorização da

linguagem, além de convocar os espectadores a buscarem novas formas de fruir e analisar aquilo a que assistiam, também representava uma crítica aos meios de comunicação de massa burgueses. A imprensa e a publicidade haviam criado certo ceticismo em relação à linguagem, com suas frases feitas e fossilizadas. Elas também haviam contribuído para a percepção de um mundo que tinha perdido a razão, e que, por isso, precisava ser retratado de forma crítica, distorcida e grotesca.

Muitas vezes, as ações e os personagens representados aparentavam não ter qualquer motivação para suas ações, ao menos nenhuma que fosse racional. Seus motivos permaneciam incompreensíveis. E isso provocava a comicidade característica do teatro do absurdo. Rimos, por exemplo, do despropósito da “missão” do Capitão dos Bombeiros em *A cantora careca*. Ele vai à casa do Sr. e da Sra. Smith em busca de algum incêndio:

CAPITÃO: Er, bem – há algum incêndio aqui?

SRA. SMITH: Por que está nos perguntando isso?

CAPITÃO: É porque – perdoem-me – eu tenho ordens para apagar todos os incêndios ocorridos na cidade.

SRA. MARTIN: Todos?

CAPITÃO: Sim, todos.

SRA. SMITH (*confusa*): Não sei... Acho que não. Você quer que eu vá olhar?

SR. SMITH (*fungando*): Não têm incêndio aqui. Não há nem cheiro de fumaça.

CAPITÃO (*magoadado*): Nenhum? Nem um foguinho na chaminé, algo queimando no sótão ou no porão? Nem um principiozinho de incêndio, pelo menos?

SRA. SMITH: Lamento ter que desapontá-lo, mas eu não acredito que haja qualquer coisa aqui no momento. Prometo que vou notificá-lo quando tivermos algo.

CAPITÃO: Por favor, não esqueça, seria de grande ajuda.

SRA. SMITH: Isto é uma promessa.

CAPITÃO (*aos Martin*): E na casa de vocês não há nada queimando?

SRA. MARTIN: Não, infelizmente.

SR. MARTIN (*ao capitão*): As coisas não estão indo bem.

CAPITÃO: Muito mal. Quase nada, uma mixaria – uma chaminé, um celeiro. Nada importante. E não rende muito. E uma vez que não há retorno, os lucros na produção são muito escassos.

SR. SMITH: Tempos ruins. Essa é a verdade. Para os negócios, para agricultura, para os incêndios, nada está prosperando.

(Cena VIII)

A tarefa usual do Capitão, apagar incêndios, transforma-se numa ação mecanizada, sem sentido. Ele os busca por toda parte. E sua inexistência acaba por se tornar fato lamentável, num paralelo com a lógica produtivista capitalista, que muitas vezes esbarra na irracionalidade, ao deixar de considerar o motivo genuíno das coisas e justificar suas ações a partir de supostas necessidades de lucro e geração de rendimentos, mesmo onde isso não deveria ser a motivação ou meta principal. Eis aí uma leitura social de um fragmento do teatro do absurdo.

Segundo Esslin, o absurdo possui duplo significado. De um lado, a crítica social e o escarnecimento de uma sociedade mesquinha e inautêntica. De outro, algo que estaria num nível mais profundo: o da própria condição humana e da vida vista em sua realidade última, desprovida de um sistema de explicação completo e amplamente aceito. É possível analisar as peças do teatro do absurdo sob ambas as chaves, com maior tendência para um ou outro lado, dependendo da obra. De toda forma, as duas opções de leitura permanecem instigantes.

A ATUALIDADE DO ABSURDO NO MUNDO

O duplo sentido do absurdo sugerido por Esslin oferece um bom ponto de partida para uma análise sobre sua atualidade no mundo. Sob a perspectiva da reflexão acerca da condição humana, evidentemente o absurdo é um tema sem prazo de validade. Afinal, sempre estaremos diante das velhas e fundamentais perguntas da humanidade. Mas, se pensarmos mais detidamente sobre os últimos anos da vida em nosso planeta, o tema ganha ainda mais destaque.

Em 2020, deparamo-nos com a interrupção abrupta de nossas vidas cotidianas pelo

surgimento de uma inesperada pandemia. A sensação de suspensão do tempo, dos projetos e dos objetivos de vida nos levou a questionamentos acerca do próprio sentido de nossas existências. Na falta do ritual cotidiano com que estávamos habituados e diante da restrição de circulação, numa alteração profunda dos sentidos de tempo e espaço, perguntávamo-nos: o que é essencial para nossa experiência de vida? Emergiram reflexões acerca do princípio e fundamento das coisas.

Além da quebra da rotina habitual, vivemos o risco mais iminente da morte. Perdemos pessoas próximas ou acompanhamos notícias acerca das vítimas da doença. Vimo-nos, assim, diariamente confrontados com a questão da condição humana. E isso ganhou contornos específicos no Brasil, onde o enfrentamento à pandemia foi enfraquecido por diversas atitudes e discursos governamentais em defesa da imunidade de rebanho natural, contra as vacinas, etc. A ideia da vida como valor maior não parecia mais ser um pressuposto entre nós. Haveria no ar certa noção terrivelmente absurda e desumana de que nos dividiríamos entre “fortes” e “fracos”, esses últimos destinados a perecer?

Ao mesmo tempo, em todo o mundo, a fragilidade da existência da humanidade foi colocada em questão: muitas análises surgiram acerca dos riscos que nos rondam caso persistamos na trajetória que nos trouxe até aqui. Enfrentamos, por exemplo, o perigo de novas pandemias, do aquecimento global e de catástrofes climáticas. O que será de nós? Não à toa, ideias sobre viagens interplanetárias, exploração do universo e colonização de outros planetas ganharam maior interesse nesses tempos.

Conjecturas sobre a viabilidade de tornar o planeta Marte habitável para o ser humano, publicadas na imprensa, também apresentam um aspecto um tanto absurdo, pela cômica falta de sentido do projeto, que exigiria tantas adaptações da espécie humana que, afinal, perguntamo-nos: por que investir nessa ideia ao invés de redobrar os esforços para recuperar e manter habitável o nosso próprio planeta? A confrontação com a condição humana, provocada pela pandemia da covid-19, parece não ter sido suficiente para acender um alerta realmente eficaz para que a humanidade mude os rumos de sua relação com a natureza. Vide, por exemplo, as notícias acerca das queimadas e do aumento do desmatamento na Amazônia. A lógica produtivista capitalista e irracional do Capitão dos Bombeiros de *A cantora careca* ainda está por trás das ações de muitos homens. Com a diferença de que, na realidade, o intuito do Capitão não seria apagar os incêndios, mas promovê-los, rompendo com todos os limites da racionalidade e do sentido de preservação da espécie.



DOI: 10.12957/e-mosaicos.2023.70847

Revista Multidisciplinar de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ)
V. 12 - N. 29 - Janeiro-Junho de 2023 - ISSN 2316-9303

Assim, sob a perspectiva da crítica social, a noção do absurdo, na atualidade, continua pertinente. E, para confirmá-lo, podemos mencionar ainda diversos outros aspectos. Por exemplo, o aumento da desigualdade social. Enquanto, de um lado, a lista de bilionários, no Brasil e no mundo, cresceu durante a pandemia, de outro lado, a fome recrudescceu. Nosso país voltou ao Mapa da Fome das Nações Unidas. É uma contradição absurda. Segundo matéria da CNN, durante a pandemia, os “bilionários viram seu patrimônio líquido total subir US\$ 3,8 trilhões, ou 42%, para um total de US\$ 12,7 trilhões” (LUHBY, 2022). Ao mesmo tempo, temos notícia de que, no ano de 2022, até 263 milhões de pessoas podem ser levadas à pobreza extrema, revertendo décadas de progresso, conforme relatório da ONG Oxfam.

Também podemos encontrar a atualidade do absurdo na desvalorização radical da linguagem e de seu significado racional, ou melhor, na total falta de credibilidade de certos discursos, como quando nos deparamos com a disseminação despudorada de *fake news* e discursos anticientíficos. Fantasias à la “terra plana”, “Ratanabá” e afins seriam apenas motes cômicos para peças nonsense se estivessem somente na imaginação divertida de dramaturgos.

Sob um aspecto mais perigoso e aterrador, chama nossa atenção o sentido de absurdo no ressurgimento de discursos belicistas, agressivos, violentos, de defesa da eliminação do outro, do diferente. O reaparecimento, ou fortalecimento, de atitudes e falas fascistas e de extrema direita nos faz pensar no contexto de desenvolvimento das peças do absurdo, no pós-guerra europeu. Foi um período marcado pela experiência dos horrores da guerra, pela tristeza da lógica da força bruta, seguidas à ascensão do nazismo e do fascismo ao poder. E sabemos o quanto é necessária a nossa precaução diante do perigo do fortalecimento desse tipo de pensamento e prática, nunca extintos, de acordo com o alerta que faz Umberto Eco ao definir o conceito de “Ur-fascismo” ou “Fascismo Eterno”, do qual fazem parte o tradicionalismo, o irracionalismo, a desconfiança do mundo intelectual, a busca pela guerra permanente, o gosto pelo heroísmo, o machismo e o culto às armas, entre outras características (ECO, 1995).

Sob diversos aspectos, portanto, a atualidade do absurdo no mundo parece um fato, muito embora lamentável. E do ponto de vista do teatro, também encontramos atualidade? A dramaturgia do absurdo ainda nos interessa?

A ATUALIDADE DO ABSURDO NO TEATRO

Para pensarmos a atualidade do absurdo no teatro, tomaremos como referência dois textos dramaturgicos clássicos do gênero, muitas vezes encenados até a contemporaneidade: *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal, e *O rinoceronte*, de Eugène Ionesco. Aquela que foi a primeira peça de Arrabal, escrita aos 20 anos de idade, em 1952, surgiu sob influência das notícias sobre a Guerra da Coreia. Conforme Esslin, nesse pequeno texto em um ato, encontramos a “perturbadora mistura de inocência e crueldade” característica do autor (ESSLIN, 2018, p.246).

O absurdo do mundo de Arrabal não nasce (...) do desespero do filósofo que tenta penetrar os segredos da existência, mas de personagens que veem a situação humana com os olhos da simplicidade infantil, que não compreendem o que veem. Como as crianças, seus personagens são por vezes cruéis porque não compreenderam, ou nem sequer notaram, a existência de uma lei moral. Também como as crianças, eles sofrem as crueldades do mundo como flagelos incompreensíveis (ESSLIN, 2018, p.245).

Em *Piquenique no front*, um soldado chamado Zapo, solitário na linha de frente de uma guerra, recebe a visita inesperada dos pais, o Sr. e a Sra. Tépan. É domingo, e eles vêm, alegremente, fazer um piquenique com o filho. Talvez mais que o jovem soldado, a simplicidade infantil do olhar dos pais é que nos chama a atenção. Alheios a tudo que os rodeia, seguem suas ações cotidianas: exigem o beijo do filho, verificam se tem dentes e orelhas bem lavadas, ensinam a boa educação de não se sentar para comer de fuzil em punho... Comentam apenas superficialmente a situação da guerra, que dificultou sua chegada ao local, com todos os tanques e jipes pelo caminho, com o engarrafamento por causa de um canhão. Preocupam-se se o filho está se aborrecendo ali, pois a guerra deve ser “muito chata”. Fora isso, não demonstram nenhuma consciência acerca do assunto e até dizem admirar os símbolos e rituais bélicos. Acham, na verdade, que as guerras podem às vezes ser mesmo divertidas, como no tempo do pai, em que “eram bem mais movimentadas, mais coloridas”. Mas não compreendem nada sobre as reais motivações do conflito e o seu papel nele.

Em dado momento, aparece um soldado inimigo, Zepo, em tudo igual ao primeiro, inocente, ignorante acerca do porquê de sua condição. Sob a orientação dos pais, Zapo captura e amarra Zepo. Não o odeia, mas o prende simplesmente para cumprir com um dever cujas razões desconhece. Realiza rituais de guerra que, para ele, no fundo, não têm sentido nenhum. Age como autômato, inconsciente. E o faz com toda gentileza e delicadeza, o que gera comicidade.

Outra atitude mecânica e inconsciente que encontramos na peça é a dos enfermeiros que aparecem após um bombardeio, do qual todos conseguiram se safar – Sr. e Sra. Tépan apenas haviam aberto um guarda-chuva e continuado a conversar normalmente enquanto as bombas caíam. Os enfermeiros vêm em busca de mortos e feridos, numa atitude análoga à do Capitão dos Bombeiros de *A cantora careca*.

2º ENFERMEIRO – (*Ao primeiro*) Essa não, não faltava mais nada! (*A Zepo*)
Veja por aí se não encontra um defunto.

1º ENFERMEIRO – Não insista, eles já disseram que não tem.

2º ENFERMEIRO – Que sujeira!

ZAPO – Sinto muito. Não foi de propósito, pode crer.

2º ENFERMEIRO – É o que todo mundo diz. Que não tem mortos e que não foi de propósito.

SR. TÉPAN – Deixe o cavalheiro em paz. (*Prestativo*) Se pudermos fazer alguma coisa pelos senhores, será um prazer. Estamos às suas ordens.

2º ENFERMEIRO – Essa é boa. Se as coisas continuarem assim, não sei o que é que o capitão vai dizer.

SR. TÉPAN – Mas do que se trata?

1º ENFERMEIRO – Acontece que os outros estão com os pulsos doendo de tanto carregar cadáveres e feridos, e nós ainda não encontramos nada. E não foi por falta de procurar!

SR. TÉPAN - Compreendo, realmente é muito desagradável!

(Ato único)



Fig. 1: Apresentação virtual de *Piquenique no front*, de Fernando Arrabal, pelo grupo de teatro formado por estudantes da educação básica participantes do projeto de extensão “Escape – laboratório de experimentação cênica do CAP-UERJ”. Direção de Felipe Coelho (bolsista de extensão). 07/12/2021. *Print* de tela.

Como na peça de Ionesco, aqui também a lógica produtivista típica do capitalismo é transposta, resultando numa situação bizarra, absurda e algo mórbida. As motivações dos enfermeiros de Arrabal já não têm sentido para nós. Suas ações, mecanizadas, perderam a racionalidade. De modo geral, todos os personagens da peça de Arrabal causam esse estranhamento quanto a suas motivações. Todos agem sem saber bem por quê. Desconhecem as razões de suas situações.

Afinal, a simplicidade infantil que caracteriza os personagens, no sentido da inocência e da inconsciência, os levará, de fato, a sofrerem as crueldades do mundo como flagelos incompreensíveis. A construção da peça é muito instigante, pois toda a trama segue como uma grande brincadeira e com muito humor. Há o primeiro bombardeio, no qual todos sobrevivem. No final, entretanto, e curiosamente após os personagens se darem conta de que a guerra não é interessante para eles e chegarem à conclusão de que deveriam dar um fim a ela, há um novo bombardeio. Os personagens haviam colocado música e estavam dançando alegremente para comemorar a decisão de acabar com a guerra. Nem sequer percebem que estão sob ataque. Subitamente, uma rajada de metralhadora abate os quatro. Morrem sem compreender. Morrem alheios à barbárie da guerra.

Desfecho impactante, a peça nos faz refletir. Pensamos sobre a falta de sentido, a irracionalidade e o absurdo das guerras. Pensamos sobre as mentiras e as injustiças que as envolvem, pois invariavelmente suas reais motivações e seus verdadeiros interesses são omitidos sob lemas nobres e defensáveis que ajudam a convencer a opinião pública acerca

de sua legitimidade. Pensamos sobre a atualidade dessa reflexão em tempos de intolerância e ódio político, de fomento à violência contra adversários políticos, de profusão de falas que sugerem a eliminação daqueles que pensam de forma diferente, de culto às armas e de projetos de armar a população, ou melhor, os chamados “cidadãos de bem”. Pensamos na atualidade da peça quando lemos nos jornais notícias de assassinatos por motivação política. Constatamos sua atualidade quando ouvimos pregarem que existe uma guerra santa do “bem” contra o “mal” e quando os processos democráticos sofrem ameaças.

Além disso, pensamos sobre a atitude daqueles personagens. Não estamos em guerra no Brasil. Mas, de certa maneira, reconhecemos aquela atitude na nossa realidade, ou melhor, a sensação que nos causa é análoga à sensação que temos hoje em diferentes situações. E nos perguntamos: quando é que atualmente estamos a fazer “piqueniques no front”? O casal Tépan insistiu na ação cotidiana de um alegre piquenique de domingo com o filho num contexto completamente atípico. Ignoraram o que se passava ao seu redor e seguiram, leves e tranquilos, para a linha de frente de batalha, com seu farnel de salame, ovos cozidos, sanduíches de presunto, vinho tinto, salada e doces. Nada os demoveu, a não ser a morte, que os pegou de surpresa, justamente porque não haviam percebido, ou valorizado, a realidade à sua volta.

Extrapolando a situação específica da peça, talvez pudéssemos fazer analogias com outros tipos de ações inconscientes em meio a tragédias humanas em diferentes tempos e lugares. Ou com a vida que levamos num mundo marcado por tamanha desigualdade social. Ou, ainda, com a persistência em nosso padrão de produção e consumo a despeito dos alertas climáticos. Assim, o absurdo em *Piquenique no front* mostra-se ainda atual e pertinente, suscitando reflexões importantes e necessárias. O mesmo acontece com *O rinoceronte*, de Ionesco.

Em 1958, Ionesco apresentou pela primeira vez a um público sua peça em três atos *O rinoceronte*, que, nos anos seguintes, ganhou importantes montagens na Europa. Segundo Esslin, com essa obra, nasceu a “era da aceitação internacional de Ionesco como figura maiúscula do teatro” (ESSLIN, 2018, p.155). Sendo um de seus textos mais celebrados até hoje, tem como protagonista o sensível e angustiado Bérenger, que se sente inadaptado à vida ou à sociedade em que vive, recorrendo ao álcool para se sentir melhor. Na primeira cena, vemos um embate entre ele e seu amigo Jean, seu oposto em diversos aspectos, pois se acha forte, defende o *status quo* e critica o amigo caracterizando-o como uma pessoa covarde, sem vontade ou ímpeto para enfrentar a vida e um

melancólico beberrão.

Em meio ao diálogo, entretanto, ocorre algo inesperado: diante deles, em plena praça, passa correndo um rinoceronte. E, pouco depois, isso ocorre novamente. A discussão dos dois, então, se acirra por um motivo banal diante do inusitado da situação. Eles discutem se foi o mesmo animal que passou duas vezes ou se foram dois diferentes. E, para justificar suas opiniões, recorrem ao número de cornos de um e de outro.

JEAN: Não. Não era o mesmo rinoceronte. Aquele de há pouco tinha dois cornos no focinho. Era um rinoceronte da Ásia; este agora só tinha um, era um rinoceronte da África!

(1º Ato)

A situação é cômica, sem dúvida, mas se agrava ao longo da peça à medida que outros rinocerontes vão surgindo e descobre-se que, na verdade, as pessoas é que se estão transformando nos animais. Um colega de trabalho, o chefe, o próprio Jean e muitos outros. Até que, afinal, todos são rinocerontes, exceto Bérenger, que termina sozinho, gritando para fora da janela de seu quarto: “Contra todo o mundo, eu me defenderei! Eu me defenderei contra todo o mundo! Sou o último homem, hei de sê-lo até ao fim! Não me rendo!” (3º Ato).

Extremamente impactante, podemos reconhecer na peça as características que Esslin atribui a todo o teatro de Ionesco: a completa liberdade no exercício de sua imaginação e um forte elemento polêmico (ESSLIN, 2018, p.146). Ionesco defende o poder revelador da imaginação. Assim, a transformação das pessoas em rinocerontes constitui uma imagem forte com o potencial de nos fazer sentir e pensar. É uma espécie de provocação à nossa sensibilidade e ao nosso pensamento. O rinoceronte nos traz a ideia da força bruta, que não possui o refinamento dos sentimentos e da racionalidade humana. Um animal selvagem, alheio à noção de cultura, bem como aos princípios civilizatórios e humanistas.

Como nos explica Esslin, o teatro do absurdo não é um teatro de acontecimentos em sequência, mas de situação, em que os autores constroem no palco uma configuração de imagens poéticas, como projeções exteriores de estados mentais. No caso, o “rinoceronte representa o sentimento de Ionesco antes de deixar a Romênia em 1938, quando um número cada vez maior de seus conhecidos aderiu ao movimento fascista da Guarda de Ferro” (ESSLIN, 2018, p.156). Certamente é angustiante assistir, um a um,

até mesmo os menos suspeitos, revelarem-se defensores da força bruta, do irracionalismo, da desconfiança do mundo intelectual, da guerra permanente, do machismo, do culto às armas, para lembrar algumas das características que Eco identifica no “Fascismo Eterno”. O próprio Ionesco explica:

Como sempre, voltei às minhas obsessões pessoais. Lembrei-me de que no curso de minha vida tenho ficado muito impressionado pelo que podemos chamar de correntes de opinião, sua rápida evolução, seu poder de contágio, que é o mesmo de uma epidemia de verdade. Repentinamente as pessoas se deixam invadir por uma nova religião, uma nova doutrina, um novo fanatismo... Em tais momentos testemunhamos uma verdadeira mutação mental. Não sei se já notaram, mas quando as pessoas não compartilham mais as nossas opiniões, quando não conseguimos mais nos fazer compreender por elas, temos a impressão de estarmos vendo monstros – rinocerontes, por exemplo. Ficam com essa mesma mistura de candura e ferocidade, e se tornam capazes de nos matar com a consciência tranqüila. E a história demonstrou que no último quarto de século as pessoas assim transformadas não só parecem rinocerontes, mas realmente transformaram-se em rinocerontes (IONESCO *apud* ESSLIN, 2018, p.156-157).

Esslin conta que, numa apresentação na Alemanha, a plateia relacionou de imediato os argumentos utilizados pelos personagens que viravam rinocerontes com aqueles utilizados por quem não havia conseguido resistir à tentação de Hitler. Eles precisavam seguir a nova tendência. Essa suposta impossibilidade de “resistir” a algo notoriamente nocivo, mas que se coloca no lugar de uma “tentação” deve encontrar explicações numa análise subjetiva acerca do irracionalismo dessa espécie de hipnose coletiva. Seria necessário um estudo aprofundado no âmbito da psicologia social.

Sob o impacto da barbárie da Primeira Grande Guerra, Sigmund Freud perguntou-se sobre o que levara a humanidade a tal grau de destruição e violência. Em “Psicologia das massas e análise do eu”, lançado em 1921, desenvolveu importante análise crítica acerca de obras anteriores, de autores que haviam buscado compreender, sob o ponto de vista psíquico, o fenômeno da formação das massas. Observou, então, dois aspectos fundamentais nas massas simples, não organizadas: a inibição coletiva da capacidade intelectual e a intensificação da afetividade. Daí a entrega dos indivíduos a instintos e impulsos inconscientes, cruéis, brutais e destrutivos. Na massa, pensamentos e

sentimentos passam a se orientar por meio da sugestão e do contágio, produzindo influências sem fundamentação lógica suficiente. Suspeitas tornam-se certezas irrefutáveis. Germes de antipatia transformam-se em ódio selvagem. Nos “piores casos, seu comportamento é antes o de uma manada de animais selvagens que o de seres humanos” (FREUD, 2022, p.65-66).

Interessante como, em coincidência com a leitura acima, Ionesco concebe, em sua peça, a imagem da formação de uma massa na forma do rinoceronte, cuja simbologia é contraditória: ferocidade e passividade ao mesmo tempo. Animal de presença forte e comportamentos agressivos, mas que também pode ser visto sozinho, tranquilamente descansando sobre a relva. Mistura de candura e ferocidade, como descreveu o autor. Aparentemente, um “cidadão de bem”. Entretanto, sugestionado e armado, pode matar com a consciência tranqüila.

Analisando objetivamente a atualidade do tema entre nós, podemos observar que começamos a perceber um processo desse tipo nos últimos anos. Foram dados todos os tipos de alerta acerca do perigo representado por discursos violentos favoráveis à barbárie, à tortura, à ruptura com a institucionalidade e com a democracia, à eliminação física de adversários políticos, à intolerância religiosa, à propagação de preconceitos de toda ordem contra mulheres, negros e homossexuais. É possível que muitos dos que aderiram o tenham feito tomados por uma espécie de tentação, carregada de desinformação e de um desejo difuso de destruição movido por doses de insatisfação geral e ressentimento.

Há pouco, e emblematicamente, vimos o retorno do fascismo ao poder na própria Itália, com a vitória, nas eleições de 2022, do partido “Irmãos da Itália”, herdeiro de um movimento fundado depois da Segunda Guerra Mundial pelos simpatizantes de Mussolini. A nova primeira ministra, Giorgia Meloni, defende uma pauta contra os direitos homossexuais, o aborto e a imigração, identificando-se com o lema de inspiração fascista “Deus, pátria e família”, o mesmo, aliás, usado diversas vezes por aqui. Vale notar que, aspecto um pouco negligenciado da história brasileira, o integralismo da década de 1930 vem sendo comentado por diferentes analistas políticos na tentativa de se compreender possíveis traços fascistas em nossa sociedade atual.

Há rinocerontes entre nós? Essa é uma questão longe de ser superada, muito pelo contrário. Aliás, em muitos momentos, sentimos bastante dificuldade em identificar, caracterizar, dimensionar e compreender um possível fenômeno de rinocerontite por aqui. De todo modo, a provocação de Ionesco, sem dúvida, ainda nos diz respeito.

Segundo Esslin, suas peças “são um complexo misto de poesia, fantasia, pesadelo ... e crítica cultural e social” (ESSLIN, 2018, p.146). Identificamos hoje a pertinência de pensar sobre o “pesadelo” poeticamente levado à cena em *O rinoceronte*. E, assim, por meio de mais esse exemplo, constatamos a atualidade do absurdo no universo do teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui tecidas foram provocadas inicialmente pelo trabalho teatral, no âmbito da extensão, com o conceito e peças do teatro do absurdo junto ao grupo do projeto “Escape – laboratório de experimentação cênica do CAP-UERJ”, sob minha coordenação. A partir da leitura dos textos teatrais, de debates, de processo de ensaio e apresentações, realizadas de forma virtual, as ideias tomaram corpo e exigiram ser aqui materializadas. Este artigo espera ter demonstrado, afinal, a atualidade do absurdo e as ricas possibilidades de abordagem desse material para a discussão de temas pertinentes à educação, seja no âmbito do teatro, das linguagens, da história, da sociologia, da filosofia, ou, enfim, da formação humana mais geral.

REFERÊNCIAS

- ARRABAL, Fernando. Piquenique no front. Tradução por: Jaqueline Laurence. *Cadernos de Teatro n.36*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC); O Tablado. Out, Nov, dez, 1966.
- ECO, Umberto. Ur-Fascismo: Fascismo Eterno. Tradução por: Lara Kauss. *The New York Review of Books*. 22 de Junho de 1995.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução por: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu*. Porto Alegre: L&PM, 2022.
- IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. Tradução por: Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

_____. *A cantora careca.* Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4134249/mod_resource/content/1/A%20CANTORA%20CARECA.%20UMA%20ANTI%20PE%C3%87A..pdf>. Acesso em:
04/10/2022.

LUHBY, Tami. Um novo bilionário surgiu quase todos os dias durante a pandemia, diz ONG. *CNN Brasil.* 22/05/2022. Disponível em:
<<https://www.cnnbrasil.com.br/business/um-novo-bilionario-surgiu-quase-todos-os-dias-durante-a-pandemia-diz-ong/>>. Acesso em: 27/09/2022.

Recebido em 20 de outubro de 2022

Aceito 8 de dezembro de 2022



A e-Mosaicos Revista Multidisciplinar de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (Cap-UERJ) está disponibilizada sob uma Licença *Creative Commons - Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional*.

Os direitos autorais de todos os trabalhos publicados na revista pertencem ao(s) seu(s) autor(es) e coautor(es), com o direito de primeira publicação cedido à e-Mosaicos.

Os artigos publicados são de acesso público, de uso gratuito, com atribuição de autoria obrigatória, para aplicações de finalidade educacional e não-comercial, de acordo com o modelo de licenciamento *Creative Commons* adotado pela revista.