

QUANDO O ABSURDO TORNA-SE ABSURDO: O RINOCERONTE, O FASCISMO E A SOCIEDADE DE MASSA

Ana Carolina Souza Moreira dos SANTOS¹

Licenciada em Letras
IFSP/Câmpus São Paulo

RESUMO

O trabalho tem como objetivo a análise, através da construção das personagens por meio dos diálogos, da construção de sociedade de massa decorrente do sentimento de vazio da modernidade presente na obra teatral *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, mostrando através do pensamento de massa a ascensão de um governo fascista. Como referenciais teóricos são usados o estudo de José Ortega y Gasset, que abordará a sociedade de massa moderna, em especial em como o pensamento coletivo constrói o “homem-massa”; o estudo sobre o teatro do absurdo, de Martin Esslin, que visa demonstrar como a perda e a angústia do indivíduo pós-guerra afetaram estilística e textualmente o homem moderno; e os estudos sobre a modernidade, de Marshall Berman, que abordarão a forma como a modernidade afetou o indivíduo.

Palavras-chave: Absurdo; Homem-Massa; Ionesco; Fascismo.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo a análise da peça *O Rinoceronte*, do dramaturgo Eugène Ionesco, que pode ser interpretada, segundo Ortega y Gasset (2016), como o processo de pensamento de massa, construção que acontece em uma sociedade moderna fragmentada. O dramaturgo utiliza-se do absurdo para mostrar esta construção, causado pela perda do individualismo presente na modernidade.

Ao final do século XIX e início do século XX, a sociedade conheceu o que chamamos de “modernidade”. Segundo Berman (1982), começa na Europa um período de grande estabilidade causado pelo avanço da tecnologia e da própria sociedade. Essa dualidade entre os séculos culminou no chamado “ser moderno”: o homem tem a sua

¹ Endereço eletrônico: moreira.anacs@gmail.com

frente um leque de infinitas possibilidades e aventuras, porém, ao mesmo tempo, a sensação de vazio e a ausência de valores. Experimenta tudo e não absorve nada. Nesta sociedade fragmentada causada pela turbulência da velocidade decorrente da própria modernização, da destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, os “homem-massa” começam a ganhar força.

Como atesta Ortega y Gasset (2016), todo indivíduo possui o seu lugar, ocupa o seu espaço, para fazer assim seu papel na sociedade. Com a virada do século, os pequenos lugares, antes destinados a uma pequena parcela da sociedade, começaram a “encher”, aqui chamados de aglomeração. O indivíduo que antes ocupava o lugar no campo e na aldeia agora começa a querer fazer parte da multidão e, de repente, esta tornou-se visível e desejada. Como efeito desta aglomeração, os “homem-massa” tornam-se relevantes entre a multidão, formando assim uma sociedade de massa capaz de tomar decisões e reger poderes que antes eram destinadas a minorias específicas.

Nesse sentido, o trabalho pretende mostrar a construção de um governo fascista em uma sociedade de massa utilizando o absurdo para demonstrar a alienação das massas, presente na obra de Eugène Ionesco.

Fragmentação e vazio: Modernidade

Marshall Berman (1982), em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, designa como modernidades toda a experiência dentro de um espaço e tempo, possibilidades e perigos, compartilhada entre homens e mulheres. Ser moderno é viver em um turbilhão causado pela velocidade do avanço do homem, em um tempo fragmentado em que tudo é uma possibilidade e ao mesmo tempo uma dificuldade, causando assim um paradoxo dentro do ser.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 1982, p. 15)

Do início do século XVI até o fim do século XVIII, segundo Berman (1982), os indivíduos estavam apenas começando a experimentar o que era a modernidade.

Começam a ter aflorado o sentimento do ser moderno, tateiam inconscientemente e tentam achar um termo adequado para designar o sentimento compartilhado, porém ainda têm pouco senso da comunidade moderno. A primeira voz reconhecida, que usou a palavra modernidade como a conhecemos hoje, foi Jean-Jacques Rousseau na primeira fase da modernidade. Em sua novela *A Nova Heloísa*, é possível perceber o sentimento que atinge o ser moderno, embora naquela época não existisse ainda uma visão ampliada do que fosse modernidade.

Eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar. (ROUSSEAU *apud* BERMAN, 1982, p. 17-18)

De acordo com Berman (1982), com as revoluções de 1790, precisamente a Revolução Francesa, o sentimento de revolucionismo causa impacto na vida pessoal, social e política do homem. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver em um mundo em que não é moderno por inteiro. É a partir dessa dualidade, viver em dois mundos simultaneamente, que surge a ideia de modernização, como veículos que contribuem para a modernidade.

Quando observamos as mudanças do século XIX conseguimos identificar uma evolução – uma nova paisagem mais desenvolvida, diferenciada e dinâmica. Trata-se de um novo ritmo, mais rápido e peculiar que, segundo Berman (1982), são engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias e novas zonas industriais, fazendo cidades pequenas crescerem rapidamente, do dia para a noite. Ainda de acordo com o autor, com a modernização dos instrumentos de mídia, jornais, telégrafos e telefones, os meios de comunicação também alcançaram outro ritmo, facilitando o dissipar de informações e, conseqüentemente, a manipulação para com as massas.

De acordo com Berman (1982), a riqueza da complexidade do modernismo do século XIX pode ser vista nas vozes de Nietzsche, associado como fonte por muitos modernistas do nosso tempo, e Marx, que não é associado a qualquer tempo do modernismo. Em 1850, os reacionários acreditavam que o mundo estava sólido outra vez, já para Marx “a atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um

de nós – mas vocês o sentem?”. Assim, um dos propósitos de Marx era mostrar justamente o contrário, fazer o povo “sentir”, já que para ele a vida moderna é radicalmente contraditória:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinado, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual as forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material. (MARX *apud* BERMAN, 1982, p. 19)

Assim, as mentes dos intelectuais modernos entram em desespero como aponta Berman (1982), mediante as misérias e os mistérios da modernidade. As soluções pensadas foram de livrarem-se das artes modernas, pois assim se livrariam dos conflitos modernos, ou conciliar o progresso industrial, o retrocesso neofeudal e o neoabsolutismo na política. Berman (1982) afirma que Marx, porém, proclama o caráter da fé modernista e, em alguns outros escritos como no *Manifesto*, Marx mostra a dinâmica revolucionária da burguesia:

A burguesia não pode sobreviver sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, e com eles as relações de produção, e com elas todas as relações sociais. (...) Revolução ininterrupta da produção, contínua perturbação de todas as relações sociais, interminável incerteza e agitação, distinguem a era burguesa de todas as anteriores. (...) Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profano, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (MARX *apud* BERMAN, 1982, p.19-20)

Quando avançamos para a década de 1880, quase um quarto de século depois, encontramos a voz de Nietzsche, muito parecida com a do seu companheiro russo. Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas. “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades.” (BERMAN, 1982, p. 21).

Do século XIX para o século XX, o modernismo cresceu e prosperou, aumentando a produção de obras e ideias de qualidade. Para Berman:

Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no *design*, em todo um setor de *media* eletrônica e em um vasto conjunto de disciplinas científicas que nem sequer existiam um século atrás, nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade. (BERMAN, 1982, p. 23)

Porém, mesmo diante de toda glória e brilhantismo, não sabemos usar nosso modernismo. Nós rompemos ou perdemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas, por isso, acabamos nos esquecendo de nos colocar nós mesmos na arte. Por isso, Berman (1982) faz um panorama entre os modernistas do século XIX e do século XX, chegando aos contras e prós de cada pensador. De acordo com o autor, os pensadores do século XIX eram inimigos e entusiastas da modernidade, lutando contra suas ambiguidades e contradições. Seus sucessores modernistas foram para o lado oposto, vendo a modernidade com olhos brilhantes e esperançosos.

Os futuristas italianos foram defensores ferrenhos da modernidade, afirmando que “(...) o triunfante progresso da ciência torna inevitáveis às transformações da humanidade, transformações que estão cavando um abismo entre aqueles dóceis escravos da tradição e nós, livres modernos que acreditamos no radiante esplendor do nosso futuro” (BOCCIONI *apud* BERMAN, 1982, p. 24). Porém, ainda para Berman, tal mecanização da modernidade seria a desumanização do homem, tornando a máquina e a fábrica o protagonista da humanidade, sobrando nada para o homem moderno executar, além de apertar um botão. O autor traz o pensamento de Max Weber (1904), o qual afirma que o cosmo da moderna ordem econômica é como um cárcere de ferro: “Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas

que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal – quase podíamos dizer: sem ser” (BERMAN, 1982, p.27).

O ser moderno assim desaparece, pois já não é um vivente, nem tem a capacidade de responder, julgar e agir sobre o mundo. Os confinados são desprovidos de sentimento interior de liberdade e dignidade, fazendo o cárcere deixar de ser uma prisão, mas apenas um espaço que fornece uma raça de inúteis ao vazio que eles precisam. Berman (1982), então, denomina essa nova população de “massas pululantes”, ou “homens-massa”, termo que muitos pensadores do século XX passam a estudar.

O homem-massa

Segundo Ortega y Gasset (2016), a sociedade moderna passou a sofrer um fenômeno iniciado no século XIX da transformação de indivíduos dos campos e da aldeia em indivíduos da cidade. Cada um exercia seu papel na sociedade e ocupava seu lugar designado perante o século. A partir desse fenômeno, a sociedade, já cheia com seus respectivos lugares, passou a transbordar com todos os homens recém-transformados querendo também usufruir, procurando um lugar para chamar de seu. Essa visibilidade resultou na mudança de poder das multidões, antes constituídas só por parte da população, denominada minoria.

Ortega y Gasset (2016), na sua obra *A Rebelião das Massas*, aponta que “a sociedade é sempre constituída de dois fatores: minorias e massas. As minorias são indivíduos ou grupos de indivíduos qualificados; massa é o conjunto de pessoas não qualificadas.” (GASSET, 2016, p. 43). Assim, sua divisão, além de ser quantitativa e qualitativa, passa a ser também de ideias; minoria implica na consciência de ideias, desejos, de pensar por si só; massa implica em um pensamento coletivo, ideias e desejos coletivos que não têm pensamento próprio. Porém, é errôneo presumir que a massa se associa somente às massas operárias; massa é o homem médio, o cidadão comum da sociedade. O autor traz, então, a descrição do que se pode definir como massa:

A rigor, a massa pode definir-se, como fato psicológico, sem necessidade de esperar que apareçam indivíduos em aglomeração. Diante de uma só pessoa podemos saber se é massa ou não. Massa é todo aquele que não se valoriza a si mesmo – no bem ou no mal – por razões especiais, mas que se sente ‘como todo mundo’, e, entretanto, não se angustia, sente-se à vontade de sentir-se idêntico aos demais. (GARRET, 2016, p. 43 – 44)

Portanto, a divisão da sociedade entre esses dois eixos não é caracterizada em uma divisão de classes, mas, sim, em classes de homens sem importar a hierarquia entre classes superiores e inferiores. Garret (2016), entretanto, pontua que:

(...) nas superiores, quando chegam a sê-lo e enquanto o forem de verdade, há mais verossimilitude em achar homens que adotam o "grande veículo", enquanto as inferiores estão normalmente constituídas por indivíduos sem qualidade. Mas, a rigor, dentro de cada classe social há massa e minoria autêntica. (GARRET, 2016, p. 44)

Quando observamos na sociedade algumas atividades, funções da ordem mais diversa vistas como especiais, como funções de governo e de juízo político, é natural pensar que essas serão executadas também por uma classe especial. Como atesta o autor, antes da virada do século XIX para o século XX, essas atividades eram exercidas por minorias qualificadas, a massa não podia intervir, nem exercer algum papel dentre dessas atividades; a massa quando queria intervir teria de deixar de ser massa porque conhecia seu papel nessa dinâmica social não-dita. Porém, nos tempos modernos, houve uma mudança de atitude das massas, indicando que elas resolveram avançar para locais que eram designados para as minorias e usufruir dos privilégios e prazeres que tinham. As consequências para a sociedade foram, de acordo com Garret (2016), “o império político das massas”; as massas passaram a assumir atividades das minorias, não só na ordem dos prazeres e privilégios, mas de maneira que implicou em um impacto importante na sociedade. Assim:

A velha democracia vivia temperada por uma dose abundante de liberalismo e de entusiasmo pela lei. Ao servir a estes princípios o indivíduo obrigava-se a sustentar em si mesmo uma disciplina difícil. Ao amparo do princípio liberal e da norma jurídica podiam atuar e viver as minorias. Democracia e Lei, convivência legal, eram sinônimos. Hoje assistimos ao triunfo de uma hiperdemocracia em que

a massa atua diretamente sem lei, por meio de pressões materiais, impondo suas aspirações e seus gostos. (GARRET, 2016, p. 44–45)

De acordo com o autor, a massa, então, presumia que, no final das contas, com todos os seus defeitos e vícios, a minoria dos políticos entendia um pouco mais dos problemas públicos que ela. Agora a massa crê que tem o direito de impor e dar leis para os homens. Se os indivíduos que integram a massa acreditassem que são qualificados para os cargos de minorias, ou seja, se acreditassem que deixaram de ser massa, conseguiriam ter pensamento próprio e, assim, não seriam tão facilmente manipulados. Garret (2016) afirma que a massa enxerga o diferente como indecente: “A massa atropela tudo que é diferente, egrégio, individual, qualificado e seletivo. Quem não seja como todo o mundo, quem não pense como todo o mundo, corre o risco de ser eliminado” (GARRET, 2016, p. 46).

Segundo Ortega y Gasset (2016), ser diferente é perigoso; é não ter pensamento próprio, sendo guiado unicamente pelo pensamento coletivo da massa. Antigamente a expressão “todo mundo” era designada somente para a unidade complexa de massa e para as minorias especiais. Com a virada do século, a subversão das massas e o vazio que a modernidade trouxe consigo, a expressão “todo mundo” deixou de fazer sentido; não existem mais massas e minorias e o Teatro do Absurdo busca, com a arte, uma resposta para o vazio deixado por toda essa década.

O Teatro do Absurdo

Tendo como referência os moldes dos teatros clássicos, Esslin (1961/2018) afirma que o teatro do absurdo pode ser considerado um ponto fora da curva, seguindo na direção contrária e refutando o que os críticos chamam de “boa peça”. Em 1957, os palcos de uma penitenciária localizada na Califórnia, a San Quentin, receberam a peça do então desconhecido mundialmente Samuel Beckett, implantando o sentimento de deslumbramento do absurdo nos penitenciários – mesmo sentimento que iria ser reconhecido pelo mundo todo.

De acordo com Esslin (1961/2018), a partir da Segunda Guerra Mundial, o homem viu-se sem esperança de um futuro sólido; o pessimismo diante do sentimento de nacionalidade e da fé no progresso levou à crença, até então consolidada nas épocas

anteriores, a acabar. A vida acabou por fazer-se sem sentido, o indivíduo viu-se desacreditado e a pergunta que pairava no ar em meio a esse vazio era “Para onde iremos?”.

De acordo com Esslin (1961/2018), o significado original de absurdo é “fora de harmonia”, no contexto musical. Encontram-se em dicionários definições como “em desarmonia com a razão; irracional, ilógico.” Talvez seja por isso que críticos a olhassem com maus olhos. Sempre foi necessário, desde os tempos de Platão, que uma “boa peça” fosse constituída com um enredo linear, um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e com um final resolvido. O absurdo contradiz essa definição, com histórias sem enredo, sem linearidade e histórias sem meio e fim. Porém, isso não faz do absurdo menos “peça”. Diverge das peças convencionais e usa, portanto, métodos diversos. Esslin (1961/2018) pontua que “só podem ser julgadas pelas normas do Teatro do Absurdo.”.

É importante ressaltar que nenhum dos dramaturgos que compõem o Teatro do Absurdo (Beckett, Ionesco, Jean Genet, Adamov) tinha consciência de pertencer a esse movimento. Eles são “outsiders”, isolados nos seus respectivos mundos. Assim, cada um tem seu posicionamento na relação entre a forma e o conteúdo; cada um possui suas próprias raízes, fontes e origens, mesmo assim, eles têm muito em comum, pois “espelham e refletem as preocupações e angústias, as emoções e o pensamento de muitos de seus contemporâneos no mundo ocidental.” (ESSLIN, 2018, p. 22).

Albert Camus aponta que Esslin (1961/2018) foi o primeiro autor a refletir sobre a razão, já que a vida não tem mais sentido depois da Segunda Guerra e o homem não procuraria uma saída, nem no suicídio. No *O mito de Sísifo*, Camus tentou diagnosticar a situação humana em um mundo com crenças destroçadas:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto de esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo. (CAMUS *apud* ESSLIN, 2018, p. 22-23)

Segundo Esslin (1961/2018), é importante entender as diferenças existentes entre o Existencialismo e o Teatro do Absurdo. Dramaturgos como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, quando comparados a autores do Teatro do Absurdo, expressam a mesma angústia pelo absurdo da condição humana, da ausência de sentido de vida, da inevitável degradação dos ideais. No entanto, esses autores apresentam uma noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de um raciocínio extremamente lógico e construído, enquanto o Teatro do Absurdo expressa a sua falta de sentido da condição humana através do irracional. Camus, por exemplo, ao dizer que a nossa era não tem mais sentido, compõe esse argumento por meio de um estilo elegante, racional e discursivo nas peças bem construídas e bem-acabadas. Esslin (1961/2018) afirma que:

O belo fraseado e o brilho argumentativo tanto de Sartre quanto de Camus, em sua busca inexorável, ainda proclamam, implicitamente, a convicção tácita de que o discurso lógico pode oferecer soluções válidas, que a análise da linguagem pode conduzir à descoberta de conceitos básicos – uma ideia de Platão. (ESSLIN, 2018, p. 24)

O Teatro do Absurdo, por sua vez, desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana mas o apresenta “tal como existe” por meio de imagens teatrais concretas. Esslin (1961/2018), para ilustrar a diferença entre as atitudes, toma como exemplos diferenças existentes entre “as ideias de Deus na obra de São Tomás de Aquino ou Spinoza e a intuição de Deus na de São João da Cruz ou de Mestre Eckhart – a diferença entre a teoria e a experiência.” (ESSLIN, 2018, p.24). É essa tentativa de integração entre o conteúdo e a forma que separa o Teatro do Absurdo do teatro existencialista.

O autor também diferencia o Teatro do Absurdo de outra tendência importante do teatro francês contemporâneo, também preocupado com a incerteza da condição humana. O teatro de “vanguarda poética”, como é assim denominado por Esslin (1961/2018), tem como autores importantes Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti e George Neveux. Segundo Esslin (1961/2018), a “vanguarda poética” é dependente, também, da fantasia e da realidade dos sonhos; além disso, ignora axiomas tradicionais, assim como as unidades e consistência básica de cada personagem e necessidade do enredo. No entanto, a “vanguarda poética” é mais lírica, muito menos violenta e grotesca. Além disso, ela se apoia de forma mais nítida na fala “poética”, mais parecida

com poemas do que com peças. O Teatro do Absurdo, por sua vez, caminha para a desvalorização radical da linguagem. De acordo com Esslin (1961/2018), o Teatro do Absurdo acaba sendo considerado um “movimento antiliterário” daquele tempo, pois este encontra sua expressão, como por exemplo, na pintura abstrata, rejeitando elementos “literários” nos quadros, ou como no novo romance francês, em que se tem uma dependência da descrição de objetos e rejeição da empatia do antropomorfismo.

Esslin (1961/2018) afirma ainda que o Teatro do Absurdo não é francês, pois baseia-se em antigas tradições ocidentais que se ramificaram por Inglaterra, Itália, Alemanha, Leste europeu, Suíça e França. Os primeiros adeptos do movimento viveram em Paris, escreveram em francês e não são franceses. De acordo com o autor, Paris era mais um centro internacional do que francês. A cidade agia como um ímã para artistas de todas as nacionalidades e era possível viver facilmente sem ser molestado.

O sucesso do Teatro do Absurdo foi surpreendente pelo período de pouco tempo. Em menos de dez anos, essas peças “perturbadoras” alcançaram os palcos mundiais. Assim, Esslin (1961/2018) aponta que:

O estudo desse fenômeno como literatura, como técnica teatral e como manifestação do pensamento de sua época deve partir do exame das próprias obras. Só assim elas poderão ser vistas como integrantes de uma velha tradição que esteve por vezes submersa, mas que pode ser delineada até a Antiguidade. Somente após haveremos colocado o movimento atual em seu contexto histórico poderá se fazer qualquer tentativa de avaliação de seu significado ou de estabelecimento de sua importância e do papel que ele tem a desempenhar no panorama do pensamento contemporâneo. (ESSLIN, 2018, p. 27)

Assim sendo, a partir do estudo de Marshall Berman (1982) sobre a forma fragmentária e vazia do ser na modernidade; do estudo de José Ortega y Garret (2016), sobre a construção do homem-massa e em como as massas rejeitam o que é diferente, restando apenas o pensamento coletivo e manipulável; e do estudo de Martin Esslin (1961/2018) sobre o Teatro do Absurdo, sendo a arte que representa toda essa falta de organização, e até mesmo de sentido, da condição humana, analisaremos a construção das personagens por meio dos diálogos, para verificar como o absurdo retrata a construção de um governo fascista através do pensamento de massa.

O Rinoceronte e o pensamento de massa

Eugène Ionesco foi um dos grandes nomes do Teatro do Absurdo, juntamente com Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, entre outros autores de vanguarda na França, Inglaterra, Espanha, Alemanha, Estados Unidos etc.

O enredo da peça tem como principal o absurdo imagético; os cidadãos de uma cidade começam a transformar-se em rinocerontes, sem nenhuma razão ou lógica aparente. Bérenger é um funcionário no departamento de produção de uma editora de livros de Direito e, juntamente com seu amigo Jean e sua colega por quem é apaixonado, é envolvido num incidente no qual um rinoceronte é visto. Aos poucos, mais rinocerontes aparecem e descobre-se que são os próprios moradores da cidade que começam a transformar-se, inicialmente por uma doença chamada rinoceronte e depois por vontade própria. Esslin (1961/2018) pontua que a peça representa o sentimento de Ionesco antes de deixar a Romênia em 1938, quando um número cada vez maior de conhecidos aderiu ao movimento fascista. Como ele mesmo disse:

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 concorrentes de opinião, sua rápida evolução, seu poder de contágio, que é o mesmo de uma epidemia de verdade. Repetidamente 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 matar com a consciência tranquila. E a história demonstrou que no último quarto de século as pessoas assim transformadas não só parecem rinocerontes, mas realmente transformam-se em rinocerontes. (IONESCO *apud* ESSLIN, 2018, p. 157)

O Rinoceronte não tem uma história, mas sim uma apresentação bem construída de como, aos poucos, pelo pensamento coletivo das massas, o absurdo consegue ascender ao poder, como o fascismo. Durante todo o Ato I e metade do Ato II, somos descrentes que existam mesmo rinocerontes, até o momento em que as pessoas começam a transformar-se, de início involuntariamente, depois voluntariamente:

JEAN – Então o nosso Boeuf virou rinoceronte? Ah,ah,ah, ah!... Zombou de vocês. Ele se disfarçou. (*Põe a cabeça no limiar da porta do banheiro. Está muito verde. Seu galo está um pouco maior, acima do nariz.*) Ele se disfarçou.

BÉRENGER (*Andando pelo quarto sem olhar Jean.*) – Garanto que era uma coisa muito séria.

JEAN – Bem, isso é com ele.

BÉRENGER (*Virando-se para Jean, que desaparece no banheiro.*) – Com certeza ele não fez de propósito. A mudança aconteceu contra a sua vontade.

JEAN (*De dentro.*) – Como é que você sabe?

BÉRENGER – Pelo menos, tudo leva a crer.

JEAN – E se ele tivesse feito de propósito? Hein, se tivesse feito de propósito?

(IONESCO, 2012, p. 210)

É por essa construção de coletivo, de ser condizente com o absurdo para se tornar um igual, que vemos o absurdo da condição humana. O absurdo na peça de Ionesco é tratar o absurdo como normal. Assim, Ionesco constrói seus personagens com a filosofia da sociedade de massa: ser diferente é perigoso. Algumas personagens da peça optam pela existência paquidérmica porque admiram a força bruta e a simplicidade que nascem da supressão dos sentimentos humanos; outros porque acham que, para tentar reconquistar os rinocerontes para a humanidade, é preciso compreender seu raciocínio; algumas personagens, como Daisy, não suportam o pensamento de serem diferentes da maioria.

Assim, as personagens vivem em um mundo fragmentado e vazio de sentido, como aponta Berman (1982). O ser humano já não pertence a mais lugar nenhum, pois este lugar é modificado a todo momento pelos turbilhões que a modernidade deposita. O ser moderno desaparece fazendo assim o homem moderno ser desprovido de sentimento interior de liberdade e dignidade. Berman (1982) e Garret (2016) denominam esses homens de “homens-massa”. Portanto, as personagens de Ionesco, ao longo do texto, passam a querer tornar-se rinoceronte e a usufruir dos prazeres e privilégios que só a minoria possuía:

JEAN – Proíbo-o solenemente. Não gosto de gente cabeçuda. (*Entra no quarto. Bérenger recua um pouco horrorizado, pois Jean está ainda mais verde e fala com bastante dificuldade. Sua voz esta*

irreconhecível.) E então, se ele virou rinoceronte, voluntária ou involuntariamente, talvez seja melhor para ele.

BÉRENGER – O que você está dizendo? Como é que você pode pensar...

JEAN – Você vê mal em tudo. Se lhe dá prazer virar rinoceronte, se isso lhe dá prazer, hein? Não há nada de extraordinário nisso.

(IONESCO, 2012, p. 212)

Assim, a rinoceronte não é só a doença de um governo totalitário, uma doença que cresce e manipula as massas, fazendo-as apenas peões para um poder maior, mas também a força do conformismo. Esslin (1961/2018, p. 158) afirma “que a peça transmite o absurdo do desafio tanto quanto o absurdo do conformismo, a tragédia individualista que não consegue unir-se à alegre massa das pessoas menos sensíveis.” Os diálogos entre Bérenger mostram muito bem o momento em que a manipulação do pensamento de massa é feita. Durante o Ato II, Jean transforma-se em rinoceronte e seus pensamentos mudam durante todo o Ato:

JEAN – Eu lhe digo que não é tão mau assim! Afinal, os rinocerontes são criaturas como nós, têm direito à vida, tal como nós!

BÉRENGER – Com a condição de que não destruam a nossa. Você já pensou na diferença de mentalidade?

JEAN (*Indo e vindo do quarto, entrando no banheiro e saindo.*) – Você acha que a nossa é preferível?

BÉRENGER – Mesmo assim, temos uma moral ao nosso modo, que eu acho incomparável com a desses animais.

JEAN – Moral! Lá vem a moral! Estou farto de moral! É linda a moral! É preciso ir além da moral!

(IONESCO, 2012, p. 213)

Ao final da peça, sobrando apenas Daisy e Bérenger, o ato de ser diferente torna-se insuportável. Garret (2016) aponta que “a massa sente-se à vontade ao sentir-se idêntico aos demais”; Daisy, não suportando ser a única mulher restante na Terra, junta-se aos rinocerontes por espontânea vontade, juntando-se assim ao pensamento de massa:

DAISY - Afinal, talvez sejamos nós que não precisemos ser salvos. Talvez os anormais, sejamos nós.

BÉRENGER - Você está delirando, Daisy; você está com febre.

DAISY - Você está vendo mais alguém como nós?

BÉRENGER - Daisy, não quero mais te ouvir dizer uma coisa dessas!

(Daisy olha para todos os lados, na direção dos rinocerontes cujas cabeças vemos ao longo das paredes, na porta do patamar e perto da ribalta.)

DAISY - Isso que é gente. Tem um ar feliz, estão de acordo com eles mesmos. Não têm aspectos de loucos, são até bem naturais. Devem ter tido razões.

(IONESCO, 2012, p. 309 – 310)

Portanto, o absurdo em Ionesco, na peça *O Rinoceronte*, está na normalização da massa em aderir à manipulação e ao sentimento de pertencimento coletivo; o absurdo do conformismo e o absurdo da perda do individualismo. Quando deixamos de ter pensamento próprio, a manipulação torna-se fácil, sendo usada para estratégias de poder, como na ascensão de um governo fascista e totalitário.

Considerações finais

A peça de Eugène Ionesco trata com excelência a construção de uma sociedade de massa, sem pensamento individual e qualidades que podem ser manipuladas e forçadas à alienação, levando até mesmo a um caminho para ascensão de um governo fascista. As personagens da peça trilham esse caminho, desesperadas para serem parte de alguma coisa. A sociedade fragmentada e o sentimento de vazio que a modernidade trouxe abriram caminho para que o homem-massa surgisse com força, tornando toda uma sociedade em “homens-massa”.

A escolha do absurdo para retratar essa construção das personagens mostra a condição de vazio que a Segunda Guerra trouxe. A condição humana é absurda por se estar em concordância com o pensamento de massa, como Ionesco mostra durante a peça.

Referências

BERMAN, Marshall. Modernidade – Ontem, Hoje e Amanhã. In: **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

GASSET, José Ortega. O Fato das Aglomerações. In: **A Rebelião das Massas**. Trad. Felipe Denardi. São Paulo: Vide, 2016.

IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012.

**WHEN ABSURD BECOMES ABSURD:
THE RHINOCEROS, THE FASCISM AND THE MASS SOCIETY**

ABSTRACT

*The work aims to analyze, through the construction of characters through dialogues, the construction of mass society arising from the feeling of emptiness of modernity present in the work *Rhinoceros*, by Eugène Ionesco, showing through mass thought the rise of a fascist government. As theoretical references, the study by José Ortega y Gasset is used, which will address the modern mass society in how collective thinking builds the “mass man”; Martin Esslin's study of the theater of the absurd, which aims to demonstrate how the loss and anguish of the post-war individual has affected modern man stylistically and textually; and Marshall Berman's studies of modernity, which will address the way in which modernity has affected the individual.*

Keywords: Nonsense; Mass Man; Ionesco; Fascism.

Envio: janeiro/2021
Aceito para publicação: junho/2021