



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS



**OS DIÁLOGOS SEM CONVERSA NA OBRA “ABSURDA” *O RINOCERONTE* (1959)
DE EUGÈNE IONESCO**

JADE MIRANDA MARQUES MACEDO

RIO DE JANEIRO

2023

JADE MIRANDA MARQUES MACEDO

OS DIÁLOGOS SEM CONVERSA NA OBRA “ABSURDA” *O RINOCERONTE* (1959) DE
EUGÈNE IONESCO

Monografia submetida à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciado em Letras na habilitação
Português/ Francês.

Orientadora: Pr^a Dr^a Priscila Saemi Matsunaga

CIP - Catalogação na Publicação

M672d Macedo, Jade Miranda Marques
Os diálogo sem conversa na obra "absurda" O
rinoceronte de Eugène Ionesco / Jade Miranda
Marques Macedo. -- Rio de Janeiro, 2023.
35 f.

Orientadora: Priscila Saemi Matsunaga.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Francês, 2023.

1. Eugène Ioneco. 2. teatro do absurdo . 3. O
rinoceronte . I. Matsunaga, Priscila Saemi, orient.
II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

JADE MIRANDA MARQUES MACEDO

DRE: 119018566

OS DIÁLOGOS SEM CONVERSA NA OBRA “ABSURDA” *O RINOCERONTE* (1959) DE
EUGÈNE IONESCO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/ Francês.

Orientadora: Pr^a Dr^a Priscila Saemi Matsunaga

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

_____ NOTA: _____

Pr^a Dr^a Priscila Saemi Matsunaga – Presidente da Banca Examinadora

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____ NOTA : _____

Prof. Dr. Rodrigo Silva Ielpo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

AGRADECIMENTOS

Durante esses 5 anos de graduação, sendo grande parte deles imersos no caos gerado pela pandemia, eu com certeza não conseguiria concluir se não fosse pelo apoio de pessoas tão queridas, sou tão privilegiada de tê-las em minha vida.

Gostaria de agradecer à minha mãe, Joalice que estaria muito feliz de me ver fechando esse ciclo e ao meu pai, Ephrain que é meu fã número 1. Sou muito grata por todo amor, compreensão e apoio.

À minha madrinha Juliana, que assumiu o papel de segunda mãe, abrindo as portas da sua casa para que tivesse um lar durante minha formação. Também agradeço toda a sua família que me acolheu.

Uma pesquisa não é feita da noite para o dia e precisamos de receber forças constantemente para continuar a caminhada, por esta razão, agradeço minha orientadora, Priscila. Muito obrigada pela paciência e orientação, agradeço também aos colegas do grupo de pesquisa pela força.

Por fim, mas não menos importante, aos meus queridos colegas da graduação que se tornaram amigos que espero poder carregar para toda uma vida: Ana, Anabela, Camila, Felipe, Gabriel, Lívia e Victória. Obrigada por serem responsáveis por diversos momentos felizes e grandes apoios nos momentos difíceis.

RESUMO

As produções teatrais desenvolvidas no período pós-Segunda Guerra Mundial foram classificadas pelo crítico Martin Esslin (2001) como obras pertencentes ao *teatro do absurdo*. Para além do conceito filosófico que essa classificação abarca, ela se deu devido a características semelhantes entre as obras desse período de diferentes autores. Dentre elas podemos destacar uma: a derrisão da linguagem, isto é, os dramaturgos considerados pertencentes a esse “movimento” teatral brincavam com a linguagem, trabalhando com ela de forma não usual e esperada dentro de peças teatrais. Este aspecto presente nestas dramaturgias impactou o público ao se deparar com formas de comunicação distintas do que se era esperado. Entre os escritores desse período, destacou-se Eugène Ionesco, que impactou os palcos com várias peças caracterizadas pela derrisão da linguagem como sua marca registrada. Desse modo o objetivo desse trabalho é analisar, na obra mais popular de Ionesco *O Rinoceronte* (1959), a respeito da derrisão da linguagem a partir dos diálogos estabelecidos e como eles se apresentam, tanto em forma quanto em mensagem.

Palavras chave: teatro do absurdo; derrisão da linguagem; Eugène Ionesco

RESUMÉ

Les productions théâtrales de l'après-Seconde Guerre mondiale ont été classées par le critique Martin Esslin (2001) comme des œuvres appartenant au théâtre de l'absurde. Au-delà du concept philosophique que cette classification englobe, elle est due à des caractéristiques similaires entre les œuvres de cette période de différents auteurs. Parmi celles-ci, nous pouvons en souligner une : la dérision du langage, c'est-à-dire les dramaturges considérés comme appartenant à ce « mouvement » théâtral jouait avec le langage, travaillant avec lui de manière inhabituelle et attendue dans des pièces de théâtre. Cet aspect présent dans ces dramaturges a eu un impact sur le public en rencontrant des formes de communication différentes de ce qui était attendu. Parmi les écrivains de cette période, Eugène Ionesco, qui a eu un impact sur les scènes avec plusieurs pièces caractérisées par le renversement de la langue comme sa marque. Ainsi, le but de ce travail est d'analyser, dans l'œuvre la plus populaire de Ionesco *Rhinocéros* (1959), la dérision du langage à partir des dialogues établis et comment ils se présentent, à la fois en forme et en message.

Mots-clés : théâtre de l'absurde; dérision du langage; Eugène Ionesco

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. O TEATRO FRANCÊS E SEUS CLÁSSICOS	11
2.1 O TEATRO DO ABSURDO	14
3. IONESCO E O TEATRO	18
3.1 A LINGUAGEM E IONESCO	19
4. <i>O RINOCERONTE</i> (1959)	24
4.1 A LINGUAGEM EM <i>O RINOCERONTE</i>	26
4.2 OS DIÁLOGOS SEM CONVERSA	26
5. CONCLUSÃO	32
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34

1. INTRODUÇÃO

O dramaturgo Eugène Ionesco (1906-1994) é um representante do teatro francês do século XX que marcou não somente a história da dramaturgia francesa como a mundial ao criar as peças que foram ditas como “absurdas”. Esta classificação se deu por Martin Esslin (1918-2002) que sistematizou o “movimento” teatral concentrado em Paris, em sua obra intitulada *Teatro do Absurdo* (1961). Segundo Pruner (2003), as obras pertencentes a esse “movimento” permeavam um tom profundamente pessimista, sendo bem coerente com um mundo pós-guerra.

Ionesco abalou o cenário teatral de sua época com sua maestria na derrisão da linguagem, característica essa não só de suas obras. Esslin (2001) irá observar este traço em outras das obras do teatro do absurdo. O ocupante da cadeira 6 da *Académie Française*, escreveu dramas como *La cantatrice chauve* (1950) que ficou conhecida como *la tragedie du langage* (a tragédia da linguagem) entre outras peças. Já em 1960, exatos dez anos após sua primeira obra teatral estreou *Rhinocéros* (1959). Segundo Ionesco, em 1991, a peça aborda o totalitarismo¹. Até hoje, *Rhinocéros* é sua obra mais popular, ganhando até mesmo uma adaptação em 1974, pelo cineasta norte-americano Tom O’Horgan.

Para o presente trabalho, a linguagem é fundamental por tratar de uma comunicação textual ainda que seja importante ressaltar que não é apenas a única forma de expressão no teatro. Todavia, ao pensarmos em peças teatrais, os diálogos vêm em nossa mente, pois são através deles que a história do drama chega ao espectador, constituindo seu modo narrativo. Contudo, o teatro do “absurdo” irá criticar a comunicação humana, gerando diálogos cobertos de non-sens. Esta particularidade do absurdo está presente em diversas pesquisas no campo do estudo teórico do teatro, uma vez que ela atravessa a linguagem, conseqüentemente a interpretação dessas obras. Diante disso, como obras que tem como objetivo destruir a linguagem possuem uma comunicação? E, que comunicação é essa proposta por Eugène Ionesco? Como diálogos sem comunicação compõe uma cena?

Assim, nos propomos analisar o trabalho da linguagem na obra “absurda” de Eugène Ionesco *Rhinocéros* (1959). Para isso, abordaremos inicialmente um panorama do teatro francês desde a era do classicismo, apresentando suas regras e as certas transformações nesse contexto até culminar no teatro chamado de absurdo. Isso nos permitirá entender como o teatro francês transformou-se ao longo do tempo e como a forma teatral absurda se desenvolveu em resposta as várias mudanças estruturais dessa arte.

¹ Entrevista concedida à Jason Weiss em 1991.

Em seguida, falaremos sobre o autor e sua relação com o teatro de forma que seja possível compreender a recepção de suas obras e alguns de seus pensamentos sobre seu próprio teatro. Para além, será abordado a sua relação com a linguagem, uma vez que ele é conhecido por denunciar a falta de comunicação humana e expressar essa questão em suas obras.

Por fim, analisaremos extratos da peça *Rhinocéros* levando em consideração as características do teatro de Ionesco assim como a teatro do absurdo, será pensado em como o dramaturgo trabalhou a derrisão da linguagem nessa obra teatral.

2. O TEATRO FRANCÊS E SEUS CLÁSSICOS

No teatro francês do século XVII, a *Académie Française*, fundada por Richelieu (1585-1642) em 1635, sob o reinado de Luís XIII de França, ditada as regras da boa arte. Assim, a chamada *tragédie classique* era composta de regras do bom gosto estabelecidas pela elite francesa. Dentre elas, podemos destacar a três unidades de Aristotélicas de ação, em que as obras deveriam ter apenas uma ação que conduziria toda a peça, a unidade tempo, em que a história se desenrolava apenas no tempo presente por 24 horas e, por fim a unidade de lugar na qual todo o drama se desenrolava no mesmo local. Essas regras nunca foram de fato determinada por Aristóteles, porém foram defendidas pelos artistas do classicismo. Ainda, o drama deveria ser um reflexo das condições da vida real, com isso, a representação precisaria ser complementada e respaldada pela verossimilhança. As peças também deveriam ser compostas por cinco atos e com versos Alexandrinos, isto é, os versos de doze sílabas. Dessa forma, havia uma preocupação em dar o estandarte para a língua francesa. Como aponta Margot Berthold na obra *A história mundial do teatro*: “A *tragédie classique*, por outro lado, era do ponto de vista da linguagem, um temperado em linhas classicistas.” (2010, p. 345). Para além, a força emocional das personagens era manifestada não através de sentimentos transbordantes, mas sim por meio de uma intensidade meticulosamente ajustada.

Marvin Carlson em *Teorias do teatro* (1997), obra crítica que aborda as teorias sobre o teatro ocidental, dos gregos aos contemporâneos afirma que:

O problema das regras dramáticas tornou-se vital para quem quer que se interessasse pelas letras ou artes, e não apenas para um punhado de especialistas. E, graças a essa polêmica, a França substituiu a Itália como o centro europeu da discussão crítica do drama: por cerca de um século e meio, os críticos franceses iriam definir amplamente seus termos. (Carlson, 1997, p. 92)

Com isso, neste século em que se tentava padronizar e instaurar o “bom teatro” obras como *Le Cid* (1637), escrita por Pierre Corneille (1606-1684), provocaram uma reação crítica negativa, ao desafiar as normas da época. A história apresentava uma filha feliz em casar-se com o assassino de seu pai. Quebrando as regras de mais de 24 horas de eventos, ao mesclar diversas narrativas em diferentes dias, a polêmica obra de Corneille segundo os críticos, desafiava a verossimilhança e a moralidade.

Molière (1622-1673) também enfrentou severas críticas quando, em 1662, obteve sucesso com *A Escola das Mulheres*. Ele foi acusado de plágio, imoralidade e desrespeito às regras da dramaturgia pela crítica tradicional. Além de Jean Racine (1639-1699), outro renomado dramaturgo da época, foi criticado, mesmo sendo um dos mais fiéis à tradição clássica. Ele defendia a necessidade de flexibilidade nas regras, colocando a verossimilhança

como o elemento mais importante nas obras dramáticas, desassociando-a de um propósito moral rígido.

No século que se seguiu, marcado pela revolução francesa, o teatro tornou-se um lugar para o autoconhecimento do homem, uma escola ética. Voltaire (1694-1778) foi um dos dramaturgos importantes desse século, tornou-se um nome, responsável por frequentes propostas de inovação do teatro, ainda que defendesse outras características tradicionais como as peças em verso e a necessidade da obrigação moral. Contemporâneo a ele temos Denis Diderot (1713-1784) que em 1758, apresentou seu drama sentimental burguês *Le père de famille*, a história concentra-se na trama clássica de casamento impedido. Na obra, Monsieur d'Orbesson, o pai da família se opõe ao desejo de união de seu filho Saint-Silvain com Sophie, uma jovem costureira órfã. A peça foi escrita em prosa simples cotidiana, quebrando a regra dos versos alexandrinos, para além, Diderot era um apoiador das unidades na medida em que elas pudessem favorecer a verossimilhança.

Partindo para o século XIX, “a hegemonia crítica francesa foi desafiada por inimigos políticos do país, de sorte que o apoio ao neoclassicismo tornou-se um ato patriótico, fortemente encorajado pelo próprio Napoleão” (Carlson, 1997, p.191). Desse modo, se fez necessário novamente a tentativa de romper com essas regras que controlavam a arte. Com isso, em 1827 no prefácio de *Cromwell*, saindo em defesa do teatro romântico, este que romperia com o classicismo, Victor Hugo (1808-1885) questionou as três unidades aristotélicas. O prefácio da obra que contava a história de um descendente de Thomas Cromwell, um estadista inglês, fez mais sucesso que o próprio drama. Margot Berthold (2010, p.443) aponta que em fevereiro 1830, dois anos depois, mais uma transformação chegou os palcos franceses quando a *Comédie Française* encenou pela primeira vez o drama romântico *Hernani* de Victor Hugo, o teatro se transformou em palco de uma batalha espetacular. Enquanto os adeptos dos clássicos franceses protestaram contra a abordagem teatral inovadora de Victor Hugo, os jovens o aplaudiram com entusiasmo.

Alexandre Dumas Filho (1824-1895) grande dramaturgo do século XIX, ao falar do teatro realista, defendia discutir sobre a relação entre o indivíduo e a sociedade dentro do teatro, mostrando um *théâtre utile* (útil). A transformação estilística do teatro realista trouxe consigo uma sucessão de ações apoiadas em adereços, em vez dos extensos monólogos dramáticos.

Ainda no século XIX, uma nova revolução chega aos palcos franceses: *théâtre libre* (teatro livre). O teatro de André Atoine (1858-1943), fundado em 1887, contribuiu para a renovação de um novo mundo, ou estilo, de representação e encenação. Segundo Carlson

(1997, p.273): “Essa nova arte interpretativa, naturalmente, deve acontecer em cenários realistas onde um ator possa desenvolver, simples e naturalmente, os gestos simples e os movimentos naturais de um homem moderno que vive a sua vida diária”. Seguindo as ideias de Zola de um teatro mais “verdadeiro”, isto é, uma peça naturalista que ao mesmo tempo atendesse a todas as exigências do teatro, contudo se prender às convenções consideradas antiquadas da tragédia clássica. Dessa forma, impulsionando mais uma transformação nas obras dramáticas, que não atenderiam afincamente as unidades aristotélicas. Para além disso, o *théâtre libre* se deu como importante e revelou novos autores franceses como Brieux, Curot entre outros e sobretudo estrangeiros como Ibsen, Strindberg etc.

A virada do século XIX para o XX foi mais um ponto de revolução do teatro. O teórico alemão Hans-Thies Lehmann ao abordar ao teatro do século XX em sua obra *Teatro pós-dramático*, afirma:

No curso da revolução geral das artes na virada do século, a crise do drama ocorreu paralelamente à crise da forma discursiva do próprio teatro. Com a rejeição das formas teatrais tradicionais, desenvolveu-se um novo tipo de autonomia do teatro como prática artística independente. Foi somente a partir dessa ruptura que o teatro abandonou a orientação incontestável na escolha de seus recursos de acordo com as exigências do drama a ser montado. (Lehmann, 2007, P.81)

Segundo ele, o teatro do início desse novo século estava passando por mudanças, rejeitando a forma teatral tradicional e praticando uma forma mais livre de se expressar, houve também discussões sobre a autonomia de uma arte que parecia estar estagnada em regras. Assim, “O foco do teatro dentro do século XX foi se deslocando do texto para a encenação, e o que foram as intensas revoluções do teatro na metade do século, motivo de defesas apaixonadas de uma teoria do que deveria ser o teatro(…)” (Pereira,2014,p.19). A dialética teatral estava em mudança saindo do foco textual e indo em direção a encenação.

Após a segunda Guerra Mundial (1939-45), o mundo passou por mudanças, tanto políticas quanto de ideias. As marcas provocadas pela guerra ficaram estampadas na arte dos autores daquele tempo. Consequentemente, diversos movimentos artísticos foram se desenvolvendo. As conhecidas como vanguardas europeias, foram formas artísticas que movimentaram o cenário das artes europeias deixando sua marca na história da arte. Ao se tratar do teatro, não poderia ser diferente.

A contestação da realidade caótica pós-guerra vivida estava presente em outras formas teatrais do século XX, tendo grandes nomes como Albert Camus (1913-1960) e Jean-Paul Sartre (1905-1980) do teatro humanista. Para além, o teatro épico foi um dos grandes marcos, “Nenhum escritor do século XX influenciou tanto o teatro como o dramaturgo, quanto Bertolt Brecht, que se ocupou principalmente da dimensão social e política dessa arte” (Carlson,1997,

p.370). Assim, tendo um posicionamento político e uma forma direta de conversar com o público, com um objetivo educativo, Brecht revolucionou o cenário teatral.

Viviane Pereira (2014) sistematiza o panorama do teatro do início desse século abordado por Jacquart (1998), em *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov.*:

Na época, havia várias correntes: o teatro literário, de Paul Claudel, Jean Giraudoux e Jean Anouilh, escritores que primavam por um trabalho de linguagem marcadamente poético; o teatro filosófico praticado por Jean-Paul Sartre e Albert Camus; o teatro de diversão, ou de boulevard; o teatro de vanguarda, representado pelas figuras de Jean Genet, Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Arthur Adamov; e o teatro de inspiração brechtiana, defendido por Roland Barthes e Bernard Dort, críticos da revista Théâtre Populaire. (Pereira, 2014, p.16)

Com isso, fica entendido que esse momento histórico o teatro poético tradicional não foi deixado de lado, apenas coexistiu com esses novos modos de encenação dramática de um cunho mais político e voltado para uma reflexão do mundo contemporâneo. Entre as diferentes encenações que estavam sendo criadas na época estava o que aponta Esslin (2001, p. 8) “uma nova tendência emergente”. Esta que, não foi muito aceita na época pela crítica, mas que atualmente tornaram-se clássicos da dramaturgia.

2.1 O TEATRO DO ABSURDO

A classificação de *Teatro do Absurdo* se deu pelo crítico húngaro Martin Esslin, que no início da década de 60 publicou uma obra intitulada *Teatro do Absurdo* (1961) chamando a atenção para as novas tendências das obras teatrais do pós-segunda guerra. Na obra, foi analisado as características em comum das dramaturgias produzidas paralelamente entre principalmente as décadas de 1950 e 1960.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett (1906-1989), Jean Genet (1910-1986) e Arthur Adamov (1908-1970) são apontados pelo crítico como principais dramaturgos desse “movimento”, mesmo que não houvesse um manifesto ou qualquer relação direta entre esses dramaturgos. Embora, existam autores do “absurdo” notáveis como Harold Pinter (1930-2008), Boris Vian (1920-1959), Jean Tardieu (1903-1995) e outros, os que foram destacados por Martin Esslin são atualmente os mais reconhecidos, sendo inclusive referidos como os “pais do absurdo”.

A respeito do que moveu o crítico húngaro a escrever sobre esse novo movimento ele afirma no prefácio que “Fui motivado a escrever este livro, no final da década de 1950, por impaciência, ou mesmo indignação, com relação a críticos teatrais que, a meu ver, não percebiam a importância e a beleza de peças que tinham me comovido profundamente” (Esslin, 2001, p.6). Percebemos que o teatro do absurdo como outras formas de arte de

vanguarda da época pretendia renovar a cena do teatro, uma vez que o mundo já havia passado por muitas coisas, mas o teatro para eles estava estagnado.

A nova forma teatral possui algumas peculiaridades importantes como a maturidade de seus dramaturgos. Dando o exemplo de Eugène Ionesco que escreveu *A cantora careca*, sua primeira obra teatral, aos 40 anos. Como afirma Michel Pruner em *Les théâtres de l'absurde* (2003):

O teatro do absurdo não é um teatro de pessoas jovens, ele se fez de escritores já mestres na arte. (...) de uma forma geral, essa dramaturgia é sobretudo a expressão de uma geração que viveu as duas guerras mundiais e que, muito provavelmente, ficou profundamente marcada por elas. (p.23)²

O mundo pós segunda guerra foi cercado por uma descrença da humanidade, o holocausto, as bombas; os conflitos deixaram uma marca imensa nas pessoas que sobreviveram nesses tempos. Com isso, as dramaturgias “absurdas” abordam essas temáticas pessimistas, expondo as angústias de uma época em que se testemunhou a barbárie e a colapso de estruturas racionais humanistas. Os dramaturgos já veteranos da arte expuseram dentro do teatro comédias trágicas atreladas a essa visão pessimista da existência.

O termo “absurdo” para categorizar essas obras dramáticas, foi concebido Martin Esslin (2001) tomando como referente a ideias filosóficas de Albert Camus, especificamente, ao ensaio *O mito de Sísifo* (1942) em que o grande o absurdo “É um reconhecimento de incompatibilidade entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita (Williams, 2002, p. 228). Esse conceito nos direciona para dramaturgos que exploraram a natureza irracional da condição humana.

Ainda, a ideia de algo “absurdo”, está intrinsecamente relacionada a questão de algo fora do esperado, isto é, ele envolve a interação com uma norma e supõe uma comparação implícita. Em um sentido mais amplo, sugere uma discrepância, um atraso ou até mesmo uma ruptura em relação à ordem já estabelecida.

Quando se trata da estrutura teatral dessas obras, observamos uma mudança significativa em direção a uma abordagem mais inovadora tanto em termos de cenário quanto de texto. Essas inovações desafiavam as convenções sociais que costumavam guiar o que se esperava de uma peça teatral. Em outras palavras, houve uma ruptura com as expectativas tradicionais que antes eram rigidamente conduzidas por normas e regras sociais. Essa “nova”

² « Le théâtre de l'absurde n'est pas un théâtre de jeunes gens, il est le fait d'écrivains déjà maîtres de leur art.(...) d'une façon générale, cette dramaturgie est avant tout l'expression d'une génération qui a connu les deux guerres mondiales et qui, selon toute vraisemblance, en a été profondément marquée. »

forma teatral frequentemente divergia do que era considerado convencional na época. Elas possuíam uma progressão dramática diferente da tradição.

Pensando em Ionesco, a derrisão da linguagem presente nas obras do dramaturgo chegava a chocar todos quando sua primeira obra foi encenada e não os personagens em determinada parte a história só falavam letras. Sendo esta, a característica mais forte de seu teatro, como uma das características marcantes desse teatro é a linguagem, ou melhor, a ruptura com ela.

Além disso, considerando que havia peças teatrais naquela época que também exploravam a ideia da natureza irracional da condição humana, visando diferenciar o teatro do absurdo do teatro filosófico, ao qual Camus estava associado, Esslin esclarece que:

(...) eles apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob a forma de raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados. (Esslin, 2001, p.22)

Segundo Esslin, esse “movimento” se difere na maneira de expressar a condição humana. A falta de lógica, o chamado também de *nonsens*, torna-se um ponto chave para essa nova expressão teatral, em que não há recursos racionais ou um pensamento discursivo extremamente elaborado afim de fazer o espectador refletir, como nas peças tradicionais ou até mesmo no teatro de Sartre e Camus. Os dramaturgos não se dedicavam a expor questões intelectuais, e muito menos a fornecer soluções que pudessem ser facilmente resumidas em lições ou máximas.

Outra forma teatral que pode ser associada ao teatro do absurdo é o teatro surrealista. Entretanto, mesmo a representação da loucura e dos sonhos, vista nos teatros surrealistas, a dramaturgia costumava se apoiar na reafirmação de uma coerência do mundo e presumia a existência de um significado que o microcosmo dramático retratava de maneira épica ou simbólica. Isso contrastava com o teatro do absurdo, que adotava uma visão crua da existência, desprovida de qualquer significado, uma vez que as peças “absurdas” refletiam a incoerência de um mundo que não oferecia nenhuma referência à razão.

Por fim, retornando a esses autores que compartilham algumas semelhanças, como o fato de serem estrangeiros e de não escreverem em sua língua materna, é evidente que possuíam vivências culturais distintas. Consequentemente, suas percepções em relação às obras abordariam aspectos diversos. Assim,

Os autores do teatro do absurdo têm, no entanto, abordagens diferentes, cada uma das quais se distingue por uma visão pessoal do mundo e do teatro. Para um, o absurdo

remete para as falhas de uma lógica incapaz de dar conta da realidade. Para o outro, ele cobre uma abordagem metafísica do homem e do universo. Para alguns, é apenas um pretexto lúdico para a fantasia a mais desenfreada. Para outros, constitui um alibi que permite fazer passar mensagens subversivas. Tantos autores, tantas dramaturgias originais. (Pruner,2003,p.25)³

Percebemos que a individualidade desses dramaturgos irá se transportar para suas obras, uma vez que suas diversas interpretações sobre o absurdo estão imersas em suas dramaturgias. O que é compreensível tendo em vista que o teatro do absurdo não se trata de uma escola ou um manifesto, pois, como antes dito, trata-se de uma sistematização feita por Martin Esslin, acarretando inclusive questionamentos por parte dos próprios autores envolvidos. Diferente de outros movimentos como surrealismo, ou até o movimento artístico brasileiro, o modernismo, o teatro do absurdo não foi pensado e estruturado por seus participantes, foi “construído” naturalmente por pessoas que haviam questionamentos sobre a sociedade que lhes cercava.

³ « (...) les auteurs du théâtre de l'absurde ont cependant des approches différentes, chacun se singularisant par une vision personnelle du monde et du théâtre. Pour l'un, l'absurde renvoie aux failles d'une logique incapable de rendre compte de la réalité. Pour l'autre, il recouvre une approche métaphysique de l'homme et de l'univers. Pour certains, il n'est qu'un prétexte ludique débouchant sur la fantaisie la plus débridée. Pour d'autres, il constitue un alibi qui permet de faire passer des messages subversifs. Autant d'auteurs, autant de dramaturgies originales. »

3. EUGÈNE IONESCO E O TEATRO

O dramaturgo romeno-francês, Eugène Ionesco, também conhecido como um dos pais do teatro do absurdo, nasceu em 26 de novembro de 1906 e faleceu em 28 de março de 1994. Ele possuiu uma carreira repleta de polêmicas e contradições. Suas críticas ácidas e sua nova forma de fazer teatro foram motivo para colocá-lo em evidência no cenário literário e dramático francês. Em 1934, Eugène Ionesco, iniciou sua carreira no mundo das letras como crítico literário ao publicar *Nu!* ("Não!"), uma coletânea de artigos e textos polêmicos em romeno que provocaram um escândalo no meio literário, uma vez que criticavam a literatura romena do período.

Já sua carreira de dramaturgo se inicia em 1950 com *A cantora careca*, que segundo ele, escreveu por detestar o teatro que estava sendo produzido na época. O autor se consolidou como um grande autor de seu tempo, chegando a ser membro imortal da academia francesa em 1970. No Brasil, as obras de Eugène Ionesco vieram pelo ator e diretor, Luís de Lima no final da década de 50.

Para além de dramaturgo, Ionesco também era um polêmico crítico literário, escrevendo ao longo da vida colunas para diversos jornais famosos. Ainda, publicando um dossiê desses artigos e seus pensamentos acerca do teatro durante os anos, intitulado *Notes et contre-notes* (1962), a coletânea foi descrita pelo autor como um reflexo de seu combate diário de dramaturgo e crítico.

Pensando em como o teatro de Ionesco era classificado, Viviane Pereira em sua dissertação *Ionesco crítico em da teoria da derrisão* aponta que “Ao classificar *La Cantatrice chauve* como *anti-peça*, ou *Victimes du devoir* como *pseudo-drama*, Eugène Ionesco oferece aos críticos prontamente uma terminologia da negação que se estenderia a todo o seu *anti-teatro*” (Pereira, 2014, p. 42) A questão da negatividade e do antagonismo crítico torna-se duas características marcantes do dramaturgo, imagem essa que se manterá por muitos anos através de seus ensaios e artigos.

O dramaturgo no dossiê *Notes et contre-notes* (1962) aborda essa denominação de *anti-* se dando por:

Eu intitulei minhas comédias “anti-peças”, “dramas cômicos”, e meus dramas “pseudo-dramas” ou “farsas trágicas”, pois, parece-me, o cômico é trágico, e a tragédia do homem, risível. Para o espírito crítico moderno, nada pode ser levado totalmente a sério, nada totalmente na brincadeira. Eu tentei, em *Victimes du devoir*, mergulhar o cômico no trágico; em *Les chaises*, o trágico no cômico ou, se se quiser, opor o cômico ao trágico para uni-los em uma síntese teatral nova. Mas não é uma verdadeira síntese, pois esses dois elementos não fundem um no outro, eles coexistem, se repulsam um ao outro permanentemente; se enfatizam um pelo outro;

se criticam, se negam mutuamente, podendo constituir assim, devido a essa oposição, um equilíbrio dinâmico, uma tensão. (Ionesco, 2006, p. 61)

Desse modo, o autor possuía um desejo de unir, mas não de forma que eles se anulem, o cômico e o trágico. Assim, encontramos uma vontade de apresentar a coexistência desses dois elementos opostos em um equilíbrio. A forma, de apresentar a coexistência entre o cômico e o trágico havia um objetivo claro para o dramaturgo:

(...)Era preciso não esconder os cordões, mas torná-los ainda mais visíveis, deliberadamente evidentes, ir a fundo no grotesco, na caricatura, além da pálida ironia das espirituosas comédias de salão. Não comédias de salão, mas a farsa, a charge paródica extrema. Humor, sim, mas com os meios do burlesco. Um cômico duro, sem finesse, excessivo. Não comédias dramáticas, não mais. Mas voltar ao insustentável. Levar tudo ao paroxismo, lá onde estão as fontes do trágico. Fazer um teatro de violência: violentamente cômico, violentamente dramático. (Ionesco, 2006, p. 59-60)

Diante disso, é possível perceber em sua fala, uma contraposição às comédias que eram produzidas e populares na época. O “humor” de suas peças estava em um grotesco dramático, sendo vista como algo absurdo, gerava um humor violentamente dramático que apresentava a forma dura e real do ser humano ainda em um viés cômico. Ademais, essas mesmas peças são violentamente cômicas por suas cenas dadas como absurdas e desconexas, características essas atribuídas a obras dadas por teatro do absurdo.

Apesar dessas declarações sobre anti-peças, é importante destacar que o antiteatro, isto é, um teatro não mimético, que não quer representar uma certa realidade, nunca foi uma nomenclatura adotada propriamente por Eugène Ionesco. O dramaturgo sempre preferiu chamar o teatro que fazia de “novo teatro”, não apoiando nem as nomenclaturas que lhe atribuíam como teatro do absurdo por Esslin. Porém, ele entendia que eram peças de vanguardas, e vanguardismo do teatro para Ionesco está ligado a seu caráter experimental.

A imprensa via Eugène Ionesco como um “autor de hilariantes comédias sem sentido” (Esslin, 2001, p. 146). Tendo assim, sua forma de produção teatral não sendo bem vista pela crítica no início de sua carreira, ainda que posteriormente ele tenha sido reconhecido. O crítico e especialista em teatro expressionista alemão, H.F. Garten, afirmou que “Se ao menos o sr. Ionesco fosse capaz de integrar alguma coisa de sua clareza e de sua sabedoria em suas próprias peças, ele poderia tornar-se um grande dramaturgo!” (H. F. Garten *apud* Esslin, 2001, p. 142) mostrando sua desafeição a respeito do autor romeno-francês.

Outra grande crítica dirigida diversas vezes ao dramaturgo, e que lhe perseguiria, consistia em sua isenção de posição política, produzindo a ideia de que ele não era um autor que reproduzia seu tempo. Após uma das diversas críticas que o inglês Kenneth Tynan escreveu no jornal *The Observer*, Eugène Ionesco rebateu dizendo: “Um dramaturgo apenas

escreve peças nas quais pode oferecer um testemunho, não uma mensagem didática” (Ionesco *apud* Esslin, 2001, p.141). Defendo dessa forma seu ponto no qual o teatro deveria ser teatro e não propaganda ideológica, buscando uma independência da arte, sem instrumentação da política.

Esse ideal não político do autor, o fez ser um grande crítico do teatro épico de Brecht. Ele chegou a declarar: “Eu não gosto de Brecht, precisamente porque ele é didático, ideológico (...) Não dá matéria para pensar, é ele próprio o reflexo, a ilustração de uma ideologia, não me ensina nada. ” (Ionesco, 2006, p. 191). Seu crítico olhar acerca de peças políticas chegou sobre as palavras e conseqüentemente sobre a linguagem, questão essa que paira por suas obras teatrais:

As palavras já não significam nada, os próprios sistemas de pensamento não passam de dogmas monolíticos, arquiteturas de clichés cujos elementos são palavras como nação, nacional, independência, democracia, luta de classes, bem como Deus, socialismo, matéria, espírito, personalidade, vida, morte, etc. (Ionesco, 1963, p.158)

Mostrando sua visão sobre a forma de teatro político apresentado, observa-se a ideia de perda de sentido das palavras associada a uma repetição, uma vez que são faladas a todo momento tornando uma espécie de doutrina.

Ainda, a respeito de seu posicionamento político ir contra ao que se esperava do teatro da época, Viviane Pereira (2014) afirma:

Sua defesa por um teatro livre, desinteressado das questões políticas, vai na contramão do que se espera do teatro de vanguarda naquele momento histórico, mas não deixa de ser, no entanto, um ato com implicações políticas, que movimenta a cena teatral e o debate sobre o que é ou deveria ser um teatro popular. (PEREIRA,2014, p.171)

A contramão ocorre tendo em vista todo o contexto político da década de 50-60: uma Europa pós-segunda guerra e ditaduras presentes em diversas partes do mundo. Todavia, mesmo afirmando não fazer um teatro político, suas obras possuíam críticas a sociedade. Principalmente *O rinoceronte (1960)* que o autor afirma ser “uma crítica ao antitotalitarismo” (Ionesco,1991) se contrariando e apresentando uma posição política.

Outra fala que contradiz a afirmação de seu teatro “não-político” foi uma de suas respostas à Tynan que consistia em:

Renovar a linguagem é renovar nossa concepção, nossa visão de mundo. Uma revolução significa uma mudança de mentalidade. Cada nova expressão artística é uma experiência enriquecedora que corresponde a uma necessidade do espírito, um alargamento dos horizontes da realidade conhecida; é uma aventura, é um risco, portanto não pode ser a repetição de uma ideologia fixa, não pode ser o servo de

qualquer outra verdade (porque qualquer outra verdade, uma vez que já foi expressa está agora ultrapassada) do que a sua própria. (Ionesco, 1963, p. 134)⁴

A forma de expressar a linguagem, assim como a expressão artística, é um protesto e uma posição política dentro da realidade do artista. Ainda que seus questionamentos políticos acerca da realidade não estavam dentro do esperado dos dramaturgos pelos críticos. Ionesco não deixava de se posicionar ainda que indiretamente sobre suas inquietudes. Desse modo, é perceptível ver que a linguagem se assume como uma ferramenta de revolução artística, sendo essa questão fundamental para o entendimento de seu teatro.

3.1 LINGUAGEM E IONESCO

A Linguagem é “todo sistema de sinais convencionais que nos permite realizar atos de comunicação” (Terra, 1997, p.12). Uma vez que língua “é a linguagem que utiliza a palavra como sinal de comunicação” (Terra, 1997, p.12). Portanto, percebemos que linguagem é um conceito amplo que vai muito além do que simplesmente falar, ou seja, a linguagem é comunicação, e uma dessas formas de comunicação é a língua.

No teatro, os textos dramáticos têm os diálogos como um dos principais agentes condutores da história, elementos fundamentais para a engrenagem das ações de uma dramaturgia. Consequentemente, as palavras são fundamentais para a unidade dramática ação, unidade esta que, segundo o classicismo, foi proposta por Aristóteles em *Poética*.

O crítico húngaro, Peter Szondi na *Teoria do teatro moderno*, abordará a crise do drama moderno, é apontado a importância do diálogo para a totalidade do drama, segundo o crítico literário:

A totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo, se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (Szondi, 2001, P. 34)

Portanto, percebe-se a importância do diálogo no drama, uma vez que ele é o suporte do debate entre os interlocutores (as personagens), dessa forma, a existência do drama estava intrinsecamente, na visão do crítico, ligada à existência do diálogo. No entanto, no decorrer dos séculos o teatro se fez por comunicar em diferentes formas, em outras palavras, com

⁴ “To renew language is to renew our conception, our vision of the world. A revolution means a change of mentality. Every new artistic expression is an enriching experience which corresponds to a need of the spirit, a broadening of the horizons of known reality; it is an adventure, it is a risk, therefore it cannot be the repetition of a fixed ideology, it cannot be the servant of any other truth (because any other truth, since it has already been expressed is now outmoded) than its own.”

diferentes linguagens. Com isso, a comunicação não foi estritamente presa por palavras (língua), forma que o diálogo se apresenta. Ainda que esse ideal do texto estivesse enraizado no imaginário do gênero dramático.

Assim, ao chegarmos no teatro do absurdo, Martin Esslin vai apresentar dentre suas características a derrisão da linguagem, isto é, a linguagem era subvertida ou apresentada de maneira humorística, irônica ou crítica. Porém, é importante entender que essa derrisão da linguagem apontada é referente principalmente, no conceito de língua. Já que esse sinal de comunicação que será afetado em muitas obras, principalmente nas obras de Eugène Ionesco.

A linguagem/os diálogos vinham desde o século XVIII saindo do foco principal do teatro francês, proposta iniciada por Diderot, na chamada época da “crise do drama”. Para o filósofo, os diálogos deveriam ser em um falar de contexto doméstico, um falar ordinário da vida comum burguesa e verossímil, aproximando o público do drama, afastando-se do falar lírico das tragédias clássicas apresentadas nos palcos. “Em vez do diálogo tradicional, rítmico, rimado e altamente autoconsciente, Diderot preconiza e usa em sua própria peça frases truncadas e irregulares copiadas da fala cotidiana.” (Carson, 1997, p.148). Chegando no teatro de vanguarda os diálogos param de fazer o sentido trazendo além mesmo contradição. Segundo Esslin (2001):

O Teatro do Absurdo, por outro lado, tende para uma desvalorização radical da linguagem, para a poesia que deve emergir das imagens concretas e objetivadas do próprio palco. O elemento da linguagem ainda desempenha papel importante nessa concepção, mas o que acontece no palco transcende, e muitas vezes contradiz, as palavras ditas pelas personagens. (Esslin, 2001, p.24)

Nesse teatro de vanguarda as palavras em si não guiam, muito menos são a base de história, elas são elementos. Desse modo, encontramos um teatro onde o esvaziamento da linguagem e os ruídos da comunicação são características comuns. Como Ionesco defende:

Mas não existe apenas a fala: o teatro é uma história que se vive, recomeçando a cada representação, e também uma história que se vê viver. O teatro é tanto visual quanto auditivo. Ele não é uma sequência de imagens, como o cinema, mas uma construção, uma arquitetura móvel de imagens cênicas. (Ionesco, 2006, p. 63)

Com isso, ele defende que o teatro não é preso aos diálogos, ele é visual também, havendo uma harmonia entre o visual (as imagens) e o auditivo (diálogos e os sons) para que assim a história desejada seja transmitida. Essa fala ainda é perceptível a visão do dramaturgo de um teatro vivo que se reinventa a todo tempo, com isso podemos pensar em nova uma construção de linguagem teatral.

Eugène Ionesco, como antes mencionado, leva a derrisão da linguagem ao ápice. Em *A cantora careca* (1959), sua primeira obra dramática, um clímax é gerado apresentando um “diálogo” em que não há mais palavras sendo ditas, apenas letras soltas são proclamadas.

Conhecida como *La tragedie de la language* essa obra chocou “ao retratar na peça os automatismos da linguagem” (Pereira, 2014, p.67), gerando um “absurdo cômico” ao decorrer dos diálogos. Concretizando a filosofia de Ionesco de que a linguagem é falida e completamente automatizada tornando-se: “revestimentos sonoros desprovidos de sentido” (Ionesco, 2006, p. 248).

O desenvolvimento das personagens através dessa forma de comunicação falida é esclarecido por Sábato Magaldi em *O texto no teatro (1989)* como:

O casal de A Cantora Careca fala sem parar porque nada tem a dizer. A palavra acaba se transformando num dos veículos de destruição do mundo. Esvaziada de conteúdo, isto é, deixando de ser significante, a linguagem de Ionesco resulta num mar de vocábulos que envolve o indivíduo em ilha de solidão. Forma-se o círculo vicioso – o homem incomunicável destrói a palavra, e a palavra sem sentido isola o homem. (Magaldi, p. 332, 1989)

O círculo entre uma comunicação falha que gera um isolamento, um mundo absurdo. Portanto, trata-se de o “desaparecimento do sentido no mundo é claramente ligado à degradação da linguagem, e ambos, por sua vez, à perda da fé, ao desaparecimento dos ritos e mitos sagrados.” (Esslin, 2001, p. 104) seguindo o pensamento filosófico caracterizado ao teatro do Absurdo.

Entende-se, como antes mencionado, que a derrisão da linguagem está mais ligada propriamente a língua. Através dos “revestimentos sonoros”, as palavras, Ionesco denuncia a falta de comunicação humana. Tendo assim, palavras sem sentido que levam, a um mundo sem sentido. Ademais, percebemos que a linguagem (comunicação) de apresentar esse mundo no teatro de Ionesco se difere dessa forma do esperado, através de diálogos que possam expressar em palavras esses sentimentos.

4. O RINOCERONTE (1959)

O Rinoceronte foi escrita em 1959, porém teve sua primeira encenação em 1960 sob a direção de Jean-Louis Barrault. Considerada uma das obras mais famosas de Eugène Ionesco, *O rinoceronte* é uma de suas dramaturgias que ainda possui um formato mais tradicional, além de ser uma das mais longas com 3 atos. A obra foi a mais encenada do dramaturgo pelo mundo, obtendo uma grande fama pelos seus questionamentos políticos, ainda, aponta-se a ligação de vivência do dramaturgo com a peça, tendo em vista que ele deixou a Romênia em 1938, vendo o movimento fascista ganhar cada vez mais as pessoas ao seu redor, inclusive colegas.

Rhinocéros, nome original chegou em português o título de *O rinoceronte* em 1961. Numa tradução direta seria Rinoceronte ou Rinocerontes. É importante destacar esse ponto, pois, o título da obra foi muito defendido pelo autor. Esslin (2001) comenta que o dramaturgo chegou em nota insistir aos seus editores que haviam errado o título da peça, a chamando de *Le Rhinocéros* e não *Rhinocéros*, somente.

Na língua francesa, o artigo é uma partícula muito importante, pois devido a pronúncia das palavras, o artigo que é a partícula responsável por identificar se a palavra está no plural o no singular. Ademais, uma palavra como *rhinocéros* em que tanto no singular como no plural escrevem e pronunciam da mesma maneira, a falta de artigo (le) nos mostra mais uma vez como Ionesco era um dramaturgo que gostava de brincar com a linguagem, deixando esse título amplo, uma vez que o artigo poderia insinuar somente um rinocenronte, caso fosse *Le Rhinocéros* ou vários, caso fosse *Les Rhinocéros*. Assim, *Rhinocéros*, torna-se um título amplo, aberto a interpretações.

Entretanto, infelizmente na tradução do título para o português esse trabalho de linguagem acaba se perdendo. Dando até uma ideia de há um rinoceronte, esse em específico “o rinoceronte”, ideia essa que é desmitificada na peça, onde eles não falam de um rinoceronte mais de vários de espécies diferentes. Ao tentarem descobrir que espécie de rinoceronte é esse, o personagem *O Lógico* no meio de debate diz: “então nessa altura, poderíamos concluir que há dois rinocerontes diferentes, pois é pouco provável, que um segundo corno, possa crescer em poucos minutos, de forma visível, no focinho de um rinoceronte...”(Ionesco, 1962,p. 66)⁵ Deixando claro a diversidade dos animais dentro do universo dramático da obra, mas que o título traduzido não abarcou.

⁵ « LE LOGICIEN, continuant la démonstration ... À ce moment-là, nous pourrions conclure que nous avons affaire à deux rhinocéros différents, car il est peu probable qu’une deuxième corne puisse pousser en quelques minutes, de façon visible, sur le nez d’un rhinocéros... » (Ionesco, 1959, p.32)

A história de *O rinoceronte* se passa em uma pequena cidade, onde os habitantes sofrem de *rinocérica*, uma doença ficcional na qual eles se transformam em rinocerontes. No início as personagens transformam-se sem seu desejo, porém ao fim acabam cedendo e viram rinocerontes por conta própria. Já, Bérenger, o protagonista, se recusa a se render, ele luta para manter sua humanidade e individualidade em meio à crescente onda de conformismo e, conseqüentemente, uma crescente onda de transformações. Ao tratar de temas como: negacionismo, individualidade e o poder de massas, trata-se de uma teatral é bastante complexa que possuiu diversas interpretações pelo mundo.

Em 1991 em entrevista ao autor Jason Weiss para o livro *Writing at Risk: Interviews in Paris With Uncommon Writers*, Eugène Ionesco comentou sobre o sucesso de *Rhinocéros* e suas interpretações. De forma geral, as interpretações foram associadas a uma crítica à esquerda devido ao contexto ditatorial político militar que se estendia na década 60 em diferentes partes do mundo. Porém, na Alemanha, devido ao grande impacto que o do nazismo teve no país, houve outro ponto de vista, associando aos Nazistas. Um destaque que ele dá na entrevista é o questionamento aos jovens austríacos que segundo Ionesco, não viveram nem o Nazismo, muito menos o comunismo, teriam interpretado como uma peça sobre o anticonformismo. Ionesco ainda conclui a fala dizendo: “Então, a peça continua a existir”⁶

Voltando para a peça, resalto que o protagonista dessa peça, Bérenger, está presente em outras obras de Eugène Ionesco como: *Tueur sans gages*(1959), *Le roi se meurt* (1962) , *Le Piéton de Vair* (1963). Em *Tueur sans gages* (1959), a trama gira em torno de uma família que se vê envolvida em um assassinato misterioso, mas a peça não se concentra tanto na investigação do crime em si. Bérenger é um homem que é convidado por um estranho a participar de uma série de assassinatos sem motivo aparente. Já em *Le roi se meurt* (1962) ele é o protagonista, o Rei Bérenger I, ele descobre que está morrendo e luta contra a ideia de sua própria mortalidade. Por fim, em *Le piéton de l'air* (1963), uma de suas obras menos conhecidas e mais massacradas pela crítica, sendo considerada um grande fracasso do dramaturgo, Berengér desenvolve a habilidade de voar e percebe que uma coluna rosa sustenta o firmamento.

Sobre *O rinoceronte*, para Esslin, “A peça transmite é o absurdo do desafio tanto quanto o absurdo do conformismo, a tragédia do individualista que não consegue unir-se à alegre massa das pessoas menos sensíveis, a sensação de repúdio do artista, que é o tema de escritores como Kafka e Thomas Mann.” (Esslin, 2001, P. 199). Esses elementos da peça

⁶ “So, the play continues to exist” (Ionesco,1991,p.95).

abordam as conexões filosóficas com os pensamentos das pessoas após a Segunda Guerra Mundial e suas angústias.

4.1 A LINGUAGEM EM *O RINOCERONTE*

Segundo Esslin (2001) ao apresentar uma leitura pública de *O Rinoceronte*, Ionesco anunciou que peça foi escrita para ser representada e não lida. Isso já nos dá uma ideia de como a linguagem empregada na obra, isto é linguagem no sentido de “palavra como sinal de comunicação” (Terra, 1997, p.12), seria impactado, uma vez que uma leitura não conseguiria passar a mensagem desejada.

É importante ter em mente que essa obra se distancia da forma mais “radical” de romper com a linguagem, diferente de suas primeiras obras como *A cantora careca* (1959). No entanto, os diálogos dessa obra continuam se distanciando de uma linguagem comunicativa, assim, palavras se apresentam apenas sons sem significado para o outro. Sobre os diálogos e a mensagem passa por eles podemos entender que:

[...] é interessante notar que *Rhinocéros* é uma peça ambígua, pois é bastante razoável ler nela indícios de um engajamento contra a ideologia totalitária e a valorização do livre-arbítrio. Nesta, mais do que nas anteriores, o cômico permite enxergar uma “mensagem” – daí a grande divergência entre os críticos. Por um lado, as marcas autorais permanecem ali, na tensão dos diálogos, no limite entre o trágico e o cômico, na concretização cênica da falta de sentido como condição da existência [...] (Pereira, 2014, p. 117)

Esta questão se dá como importante, pois não traz uma mensagem excepcionalmente clara do que está sendo defendido. Além disso, tendo em vista que “No teatro a linguagem não é um fim em si, mas apenas um elemento entre muitos; o autor pode tratá-la livremente, pode fazer a ação contradizer o texto, ou permitir que a linguagem dos personagens se desintegre totalmente.” (Esslin, 2001, p.208). Assim, entendemos que a linguagem vai muito além do que é dito, é o que está sendo apresentado a um público, com diversos outros elementos, como cenário, iluminação, expressão corporal dos atores etc. Dessa forma, ao desintegrar a linguagem (as palavras) a linguagem da peça (comunicação) ainda persiste. Ainda, o cômico é um desses elementos fundamentais para a comunicação estabelecida em *O rinoceronte*, pois é através dele que as críticas mais ácidas são produzidas.

4.2 OS DIÁLOGOS SEM CONVERSA

Os primeiros diálogos que abrem *O Rinoceronte* são compostos de uma solidão dos personagens que não dialogam, logo eles não conversam, uma vez que a palavra conversa pode ser definida como “diálogo; troca de palavras, de opiniões, de ideias, de informações entre duas ou mais pessoas sobre algo abstrato ou determinado” (DICIO, 2023). Percebemos a

falta de lógica, ou melhor, falta de coerência no diálogo, mostrando que apesar da linguagem não estar completamente desintegrada, como ocorre em *A cantora careca* (1949), o dramaturgo ainda a deixa deslocada. Seguindo uma característica não só do seu teatro em específico, como a forma teatral que esta obra foi categorizada, uma obra “absurda”.

Após o primeiro momento em que é visto um rinoceronte, uma conversa é estabelecida entre cinco personagens que estão no café, trata-se de uma espécie de conversa que não conversa entre si, ao mesmo tempo, em que as respostas podem se encaixar nas perguntas:

A GARÇONNETTE (a Jean): Eu nunca tinha visto disso!
 O LÓGICO (à Dona de Casa, pegando o gato nos braços): Ele não é bravo?
 O PATRÃO (a Jean): É como um cometa!
 A DONA DE CASA (ao Lógico): Ele é muito mansinho (aos outros): Meu vinho, que pena, pelo preço que está!
 O MERCEEIRO (à Dona de Casa): Eu também tenho, não é isso que falta.
 JEAN (a Bérenger): Então, o que é que você acha disto?
 O MERCEEIRO (à Dona de Casa): E do bom!
 O PATRÃO (Garçonnette): Não perca tempo! Sirva estes senhores!! (Ionesco, 1962, p.26-27)⁷

No trecho em questão, é perceptível como as conversas vão se atropelando, mesmo que a rubrica indique a quem se direciona as respostas, elas ainda se confundem, não sabemos se o gato é o tema abordado ou o rinoceronte gerando uma dificuldade de entendimento sobre o que realmente está sendo discutido na cena. E, no fim, não parece haver conclusão das dúvidas, muito menos o final da conversa. Há um certo automatismo da forma de falar das personagens, que não ouvem as outras nem a si mesmas.

Vale destacar também a fala da *Dona de casa*, que começa sobre algo (o gato) e termina sobre outro (vinho), e ambos não conversam com a situação catastrófica (um rinoceronte solto) na qual as outras personagens conversam. Ainda, ela dizer “*ele é muito mansinho*” (Ionesco, 1962, p.26) de maneira solta, parece estar referindo ao rinoceronte pois vem após uma fala do *Patrão* sobre ele.

A cena prossegue:

O LÓGICO (ao Senhor, à Dona de Casa, que estão recolhendo as provisões):
 Reponham-nas metodicamente.
 JEAN (a Bérenger): Então, o que você diz?
 BÉRENGER (a Jean, não sabendo o que dizer): Bem... nada... isto levanta poeira...

⁷ LA SERVEUSE, à Jean. J'en avais jamais vu !

LE LOGICIEN, à la Ménagère, prenant le chat dans ses bras. Il n'est pas méchant ?

LE PATRON, à Jean. C'est comme une comète !

LA MÉNAGÈRE, au Logicien. Il est gentil comme tout. (Aux autres.) Mon vin, au prix où il est !

L'ÉPICIER, à la Ménagère. J'en ai, c'est pas ça qui manque !

JEAN, à Bérenger. Dites, qu'est-ce que vous en dites ?

L'ÉPICIER, à la Ménagère. Et du bon !

LE PATRON, à la Serveuse. Ne perdez pas votre temps ! Occupez-vous de ces Messieurs ! (Ionesco, 1959, p. 7-8)

O MERCEEIRO (saindo da mercearia com uma garrafa de vinho, à Dona de Casa):
Também tenho alho poro.

O LÓGICO (sempre acariciando o gato nos seus braços): Bichinho! bichinho!
bichinho!

O MERCEEIRO (à Dona de Casa): É cem francos o litro. (Ionesco, 1962, p.27)⁸

Nesta outra parte, observamos as dúvidas de Bérenger sobre o acontecimento presenciado, e os outros personagens não parecem ter se afetado, prosseguindo com suas conversas, essas que vão embaralhando umas nas outras. Assim, é gerado um incômodo ao ler e perceber a falta de respostas. Ocorrendo um fenômeno em que Ionesco descreveria como “Falar para dizer nada”, ele utilizou esse termo ao comentar sobre *A Cantora Careca*, onde a falta de comunicação devido à ausência de assuntos pessoais, a ausência de uma vida interior, a rotina mecânica do dia a dia, e a gradual assimilação do indivíduo em seu ambiente social, tornando-o indistinguível. Com isso, há uma falta de uma linguagem estritamente comunicativa, também pode conversar como um fato de algo tão grandioso como um rinoceronte correndo à solta em uma cidade, não parece afetar nem um pouco a população.

No trecho ainda há Jean questionando Bérenger sobre o rinoceronte. Sua pergunta parece conversar com a fala anterior do lógico, se não fosse diretamente para Bérenger, que não lhe responde precisamente, terminando sua fala com “ Isto levanta poeira...”. A linguagem/ fala foi inútil no âmbito negativo, pois não agregou a conversa deles e não mesmo que ele não tenha dado resposta, Jean não parece se importar.

Pensamos agora sobre as palavras e os significados que elas possuem. No seguinte trecho, mesmo após todo o caos os personagens seguem os seus diálogos:

O LÓGICO (ao Senhor Idoso): Assim, vejamos um silogismo exemplar: O gato tem quatro patas. Isidoro e Fricot têm cada um quatro patas. Logo, Isidoro e Fricot, são gatos.

O SENHOR IDOSO (ao Lógico): O meu cachorro também tem quatro patas.

O LÓGICO (ao Senhor Idoso): Então é um gato.

BÉRENGER (a Jean): Quanto a mim, sinto pouca força para agüentar a vida. Talvez também não tenha muito interesse nisso.

O SENHOR IDOSO (ao Lógico, depois de ter refletido bastante): Assim, logicamente, o meu cão não passa de um gato.

O LÓGICO (ao Senhor Idoso): Logicamente sim, mas o contrário também é verdade.

BÉRENGER (a Jean): A solidão pesa-me. E a sociedade também.

JEAN (a Bérenger): Você se contradiz. É a solidão que pesa ou é a multidão? Você se toma por um pensador e não tem nenhuma lógica.

O SENHOR IDOSO (ao Lógico): É bonito, a lógica.

⁸ LE LOGICIEN, au Monsieur, à la Ménagère, qui sont en train de ramasser les provisions. Remettez-les méthodiquement.

JEAN, à Bérenger. Alors, qu'est-ce que vous en dites ?

BÉRENGER, à Jean, ne sachant quoi dire. Ben... rien... Ça fait de la poussière...

L'ÉPICIER, sortant de la boutique avec une bouteille de vin, à la Ménagère. J'ai aussi des poireaux.

LE LOGICIEN, toujours caressant le chat dans ses bras. Minet ! minet ! minet !

L'ÉPICIER, à la Ménagère. C'est cent francs le litre. (Ionesco, 1959, p.8)

O LÓGICO (ao Senhor Idoso): Contanto que não se abuse.(Ionesco, 1962, p.38-39) ⁹

Este diálogo provoca estranheza, pois as afirmações não estão corretas. Silogismo é “raciocínio que se pauta na dedução, composto basicamente por duas premissas ou proposições (maior e menor), a partir das quais se alcança uma conclusão” (Dicio, 2023). Dessa forma, na teoria, o silogismo proposto por *O lógico* está certo. Contudo, sabemos o significado da palavra *gato* e a diferença dela para a palavra *cachorro*. No entanto, dentro da obra é validado e normalizado a lógica, logo o significado não é importante, já que ele pode ser modificado dentro da lógica.

Este desvio de significado dentro das peças de Ionesco é abordado por Berrettni em seu livro “O teatro ontem e hoje” (1980):

Daí seus cômicos “desvios”. Sabe-se que os desvios podem ocorrer normalmente quando “significantes”, desprendendo-se de seus respectivos “significados”, se colam a outros “significados”, dando origem às metáforas, que apresentarão diferente grau de hermetismo, na medida em que foi ou não natural a aderência: dependendo ainda do contexto. (Berrettni,1980,p.55)

Assim, observamos que esses desvios provocam o humor tão discutido nas peças de Eugène Ionesco. Este certo humor trágico, é uma das características presentes em suas obras, onde encontramos metáforas e um trabalho com a linguagem muito bem pensado pelo dramaturgo.

Voltando novamente para o conceito de “falar sem dizer nada” de Ionesco, na seguinte cena presente no segundo ato do drama, Bérenger no trabalho conversa com seus colegas e seu chefe a respeito da confusão que os rinocerontes estão fazendo na cidade, a essa altura da história a *rinocéria* está se alastrando cada vez mais rápido e conseqüentemente, muitos de seus conhecidos já se transformaram em rinocerontes:

SR. PAPILLON: Há muito tempo... um pouco... (virando-se para a porta do fundo, a Duãard): Ela ainda não acabou de telefonar!...
BÉRENGER (seguindo com o olhar o rinoceronte): Já estão longe. Não os vejo mais.
DAISY (aparecendo): Foi difícil conseguir os bombeiros!
BOTARD (terminando um monólogo interior): Que loucura!

⁹ LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur. Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

LE VIEUX MONSIEUR, au Logicien. Mon chien aussi a quatre pattes.

LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur. Alors, c'est un chat.

BÉRENGER, à Jean. Moi, j'ai à peine la force de vivre. Je n'en ai plus envie peut-être.

LE VIEUX MONSIEUR, au Logicien après avoir longuement réfléchi. Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur. Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.

BÉRENGER, à Jean. La solitude me pèse. La société aussi.

JEAN, à Bérenger. Vous vous contredisez. Est-ce la solitude qui pèse, ou est-ce la multitude ? Vous vous prenez pour un penseur et vous n'avez aucune logique.

LE VIEUX MONSIEUR, au Logicien. C'est très beau, la logique.

LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur. À condition de ne pas en abuser. (Ionesco, 1959, p.14-15)

DAISY: ... Foi difícil conseguir os bombeiros.

SR. PAPILLON: A cidade está ardendo?

BÉRENGER: Estou de acordo com o sr. Botard. A atitude da sr.a Boeuf é verdadeiramente comovente. Ela tem um grande coração.

SR. PAPILLON: Tenho um empregado a menos. Preciso arranjar outro. (Ionesco, 1962, p.93)¹⁰

A interrupção frequente entre as personagens, que parecem sempre estar imersas em seus monólogos interiores, cria uma sensação de confusão para o leitor a respeito do que está verdadeiramente ocorrendo naquela cena. Nas didascálias há indicação que Botard, apesar de falar em voz alta e parecer imerso na conversa estava em um monólogo interior.

Assim, percebemos a história se embaraçar constantemente, passando de um telefonema de uma outra personagem para um bombeiro e até mesmo mencionando uma terceira pessoa (Sr. Boeuf), e, por fim, a conversa se desvia para a necessidade do patrão encontrar um novo empregado. Isso revela a presença de quatro personagens na cena, mas em nenhum momento parecem criar uma sequência de um diálogo. Em vez disso, cada personagem fala sobre o que deseja, muitas vezes sem receber uma resposta adequada, ou, na maioria dos casos, recebendo respostas que não condizem com as perguntas feitas, mas nada disso interrompe o fluxo do drama, não há questionamentos dentro da cena.

Por fim, no último ato da peça, em uma das últimas cenas em que Daisy, interesse amoroso de Bérenger, tenta convencê-lo a tentar compreender os rinocerontes., no diálogo que parece como uma despedida eles dizem:

BÉRENGER: Eles não podem nos entender.

DAISY: No entanto é preciso. Não há outra solução.

BÉRENGER: E você, você os compreende?

DAISY: Ainda não. Mas nós deveríamos tentar compreender a psicologia deles, e aprender sua linguagem.

BÉRENGER: Eles não têm linguagem! Ouve... você chama isso de linguagem?

DAISY: Como é que você sabe? Não é poliglota. (Ionesco, 1969, p.168-169)¹¹

¹⁰MONSIEUR PAPILLON Autrefois... un peu... (Se tournant du côté de la porte du fond, à Dudard.) Elle n'a pas fini de téléphoner !...

BÉRENGER, suivant du regard le rhinocéros. Ils sont déjà loin. On ne les voit plus.

DAISY, sortant. J'ai eu du mal à avoir les pompiers !...

BOTARD, comme conclusion à un monologue intérieur. C'est du propre !

DAISY ... J'ai eu du mal à avoir les pompiers.

MONSIEUR PAPILLON Il y a le feu partout ?

BÉRENGER Je suis de l'avis de M. Botard. L'attitude de Mme Boeuf est vraiment touchante, elle a du coeur.

MONSIEUR PAPILLON J'ai un employé en moins que je dois remplacer. (Ionesco, 1959, p. 47)

¹¹ BÉRENGER Ils ne peuvent pas nous entendre.

DAISY Il le faut pourtant. Pas d'autre solution.

BÉRENGER Tu les comprends, toi ?

DAISY Pas encore. Mais nous devrions essayer de comprendre leur psychologie, d'apprendre leur langage.

BÉRENGER Ils n'ont pas de langage ! Écoute... tu appelles ça un langage ?

DAISY Qu'est-ce que tu en sais ? Tu n'es pas polyglotte ! (Ionesco, 1959, p. 93)

Nesta cena a palavra linguagem é tratada como comunicação e tem essa questão cômica de Daisy questionar Bérenger, pelo fato dele não ser é poliglota, logo não sabe se comunicar com os rinocerontes, pois ele não sabe a linguagem dos rinocerontes.

No original temos ainda a questão do entender, e ouvir no diálogo que possuem definições diferentes. Em francês Bérenger diz: “Ils ne peuvent pas nous entendre” (Ionesco,1959, p.93) O que em uma tradução literal significa: “eles não podem nos ouvir” ou “eles não podem nos escutar”. Podemos interpretar isso, como uma negação por parte dos rinocerontes que não os ouvem, pois eles já estão contaminados e com certezas de suas verdades. Ainda que Daisy queria e ache necessário tentar convencê-los.

É igualmente curioso e até irônico notar que, nessa cena final da obra, os personagens discutem a sua falta de compreensão dos rinocerontes com eles. No entanto, nos diálogos anteriores, mesmo sendo uma conversa entre humanos que compartilham a mesma língua, eles também enfrentam dificuldades na comunicação eficaz. O diálogo se desenrola principalmente por meio de reflexões internas que são expressas verbalmente.

5. CONCLUSÃO

Desde o original título da obra *Rhinocéros*, o dramaturgo romeno-francês nos apresenta um mundo onde a linguagem desempenha um papel de destaque, transformando-a em uma peça teatral em que as palavras se tornam um dos elementos essenciais, contudo não pela forma em que geralmente elas são atribuídas a importância, mas por suas articulações fora do esperado.

Uma das características mais marcantes da peça são os diálogos que muitas das vezes são ausentes de um diálogo, isto é, os sujeitos presentes não transmitem a comunicação com um sentido claro e esperando. Com isso, não há uma troca entre os personagens em cena que teoricamente estão dialogando, ou seja, conversando. No entanto, permanecem sendo diálogos pela estrutura visual e auditiva cênica, mesmo que seja contraditório pensar em diálogos que não irão estabelecer conversação. Dessa forma, apesar de conter os elementos para ser um diálogo, carece em um ponto fundamental, a comunicação.

Assim o dramaturgo afirma suas ideias da comunicação humana defeituosa, crítica feita não somente por ele, mas também para os outros dramaturgos contemporâneos a ele, na fase sistematizada por Esslin (2001) como “teatro do absurdo”. Por conseguinte, Ionesco usa diálogos que muitas vezes carecem de significado aparente, e os personagens frequentemente parecem falar em círculos, criando um ambiente cênico que evita a comunicação direta e conseqüentemente, ela não é eficaz. Tendo em vista que não há a conversa esperada em diálogos. Este uso do diálogo desafiador e muitas vezes “absurdo” contribui para a atmosfera peculiar e confusa da peça.

Dentro desse contexto, um personagem fascinante é o Lógico que em nenhum de seus diálogos honra seu nome, não falando coisas coerentes, mas validadas por outras personagens o que resultam em cenas sem uma lógica clara. Com esse personagem Ionesco explora as complexidades da linguagem e da comunicação, destacando como ela pode ser ambígua e muitas vezes ineficaz na transmissão de ideias claras.

Essas cenas ilógicas que marcaram a geração que assistiu a nova forma de teatro ao vivo, acabam gerando os chamados por Berrettini (1980) de “desvios cômicos” e colocam a obra em um lugar entre a comédia e um drama trágico, levando as questões de totalitarismo. O Rinoceronte constantemente aborda os significados das palavras e a natureza da linguagem. Os personagens debatem sobre a interpretação das palavras, levantando questões sobre a relatividade das definições e a fragilidade da comunicação humana.

Seguindo os traços do teatro do “absurdo”, a linguagem desempenha um papel fundamental na obra *O Rinoceronte*, servindo como um elemento teatral que desafia as

convenções da comunicação e da lógica. Através de personagens como o Lógico e diálogos sem sentido aparente, Ionesco convida o público a questionar a natureza da linguagem e os limites da compreensão humana, criando uma experiência teatral única e provocativa. Esta é mais uma camada de ironia que permeia a obra, questionando a própria natureza da lógica e da racionalidade.

Marcada para sempre na história do teatro *O Rinoceronte*, é uma obra teatral que não pode apenas ser colocada em um lugar de absurda e ilógica, ela possui um trabalho com a linguagem, tanto cênico quanto um trabalho de linguagem comunicativa verbal. Ainda que, pequenos detalhes de língua tenham passado por conta da tradução para o português, a obra traduzida ainda consegue abarcar diversos pontos importantes presentes no original, que surpreende por seus nuances e diversas camadas, pensadas por seu criador Eugène Ionesco.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERRENTINI, Célia. Teatro cômico ontem e hoje: a linguagem de Ionesco. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 53-60.
- CARLSON, Marvin. 1935- **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade** / Marvin Carlson; tradução de Gilson César Cardoso de Souza. -São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. - (Prismas)
- CONVERSA. In.: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/conversa/> Acesso em : 7 dez 2023
- ESSLIN, M. **Teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- IONESCO, Eugène; PONKO C. Leonard. “Notes on My Theatre.” *The Tulane Drama Review*, vol. 7, no. 3, 1963, pp. 127–59. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1125090>. Acesso em 3 Jun 2023.
- IONESCO, Eugène. **Notes et contre-notes**. Paris: Gallimard, 2006. Collection Folio/Essais
- IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**: peça em 3 atos e 4 quadros. Tradução: Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1962.
- IONESCO, Eugène. **Rhinocéros**. Pièce en trois actes et quatre tableaux. Éditions Gallimard, 1959.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Estudos; n.111)
- PEREIRA, Viviane A. A da C. **Ionesco crítico em “Da teoria da derrisão à derrisão da teoria”**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PRUNER, Michel. **Les théâtres de l’absurde**. Éditions Nathan/VUEF, Paris, 2003
- SILOGISMO. In.: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/silogismos/> Acesso em : 30 out 2023
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)** Título original: Theorie des modernen Dramas 7880-1950 Tradução: Luiz Sérgio Repa São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- TAVARES, Gil Vicente. **A herança do absurdo**. - Salvador: EDUFBA, 2015.
- TERRA, Ernani. Linguagem, língua e fala. São Paulo: Scipione, 1997. p.1-12

WEISS, Jason. **Writing at Risk: Interviews in Paris With Uncommon Writers**, by Jason Weiss, 1st ed. The University of Iowa, 1991. Disponível em :

<https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=C7NQreIIWloC&oi=fnd&pg=PA85&dq=eug%C3%A8ne+ionesco&ots=InLNxcK3q&sig=s3OmMF5mT98NqmymjaRM-N6a7XM#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 14 maio 2023