UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

VIVIANE ARAÚJO ALVES DA COSTA PEREIRA

**IONESCO CRÍTICO EM
“DA TEORIA DA DERRISÃO À DERRISÃO DA TEORIA”**

SÃO PAULO

2014

VIVIANE ARAÚJO ALVES DA COSTA PEREIRA

**IONESCO CRÍTICO EM
“DA TEORIA DA DERRISÃO À DERRISÃO DA TEORIA”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Amigo Pino.

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436i Pereira, Viviane Araújo Alves da Costa
 Ionesco crítico em: "Da teoria da derrisão à
 derrisão da teoria" / Viviane Araújo Alves da Costa
 Pereira ; orientadora Claudia Consuelo Amigo Pino. -
 São Paulo, 2014.
 399 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Teatro do absurdo. 2. Eugène Ionesco. 3. Notes
et contre-notes. 4. Teatralidade. 5. Manuscrito. I.
Pino, Claudia Consuelo Amigo, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO:

Viviane Araújo Alves da Costa Pereira

IONESCO CRÍTICO EM: “DA TEORIA DA DERRISÃO À DERRISÃO DA TEORIA”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Amigo Pino.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Para vocês, que são a minha história,
Francisco, Lourdes, Vivi,
e para Luíza, meu momento de eternidade.*

Agradecimentos

Esse momento é duplamente feliz: início da história para quem lê, significa, para quem escreve, que se chegou ao final de uma parte do caminho. A alegria se faz ainda maior por poder agradecer a tantas mãos e braços e ombros e corpos inteiros que se doaram no percurso, nunca solitário, que me trouxe até aqui. A impossibilidade de agradecer a todos se deve à multiplicidade de rostos e à diversidade de suportes com que a pesquisa e pesquisadora podemos contar. Tentarei, entretanto, nomear tantos quanto puder, porque gostaria de expressar o quanto cada um é importante para esta pesquisa. Devo advertir sobre os excessos do monólogo: não quis evitar.

Agradeço à professora Claudia Amigo Pino pela amizade e confiança que transforma a orientação em troca legítima, que prima pela liberdade. No primeiro encontro, ela me disse que seu método de orientação era coletivo, e só fui entender a importância do Grupo de Pesquisa com o tempo. À amiga Claudia, ao Alessandro, ao Emílio e à intrépida trupe do Criação e Crítica, obrigada por ser parte da família.

Professores, mas também amigos queridos, agradeço com todo o carinho ao júri do exame de qualificação. À professora Verónica Galíndez-Jorge, quero agradecer especialmente pelas indicações preciosas e precisas, mas também pelas conversas de preparação dos cursos de Teatro Francês e por tantas outras ocasiões menos formais em que pude aprender com sua erudição sempre generosa. Presença determinante na qualificação e interlocutora frequente, agradeço à professora Carla Cavalcante e Silva pelo diálogo sempre vivo, que muito me alegra e estimula a pensar em novas questões, sob novos ângulos. Ao professor Sérgio Augusto Zanoto, que orientou os primeiros passos de minha Iniciação Científica sobre Ionesco e conhece toda a trajetória, agradeço pela cumplicidade ao longo desses quinze anos.

Essa tese conta com momentos de grande emoção pessoal, e atravesso o Atlântico, mais uma vez, para agradecer por ter vivido: à Mme. Marie-France Ionesco, filha de Eugène Ionesco, por muito gentilmente me receber em sua casa, a casa que era de seu pai, onde pude ver os quadros pintados por Ionesco, seus rinocerontes de prata, as primeiras edições de seus livros. Agradeço pela entrevista, pelo chá, pela autorização para consultar o Fundo Ionesco e por reproduzir os documentos, que se encontram em anexo. Por contar histórias, pelos livros que me deu, e por ser tão parecida com seu pai.

À Mme. Marie-Claude Hubert, da Aix-Marseille Université, pela recepção absolutamente gentil durante o estágio sanduíche e pela leitura cuidadosa dos primeiros resultados da pesquisa no Fundo Ionesco. Seu olhar francês para o plano da tese veio modificar a estrutura; seu profundo conhecimento da obra de Ionesco trouxe a emergência da autoencenação em *Hugoliade*. Agradeço, enfim, por esses encontros que mudaram os rumos da tese.

A conversa com Marie-France Ionesco só foi possível pela mediação de Mme. Noëlle Giret, organizadora da exposição Ionesco quando do centenário do dramaturgo, a quem agradeço imensamente por ter me recebido na Bibliothèque Nationale de France e respondido às minhas questões. Agradeço, ainda, por ter me dado orientações precisas sobre a pesquisa no acervo consultável da BnF.

Esse encontro, por sua vez, não teria se realizado sem a participação de um grupo muito especial: a Association des Amis du Théâtre de la Huchette, especialmente nas figuras do diretor do teatro, M. Jean-Noël Hazemann e do diretor Gonzague Phélip, autor do livro *le Fabuleux roman du Théâtre de la Huchette*. A eles, meus sinceros agradecimentos por ter me proporcionado uma tarde inesquecível, em que, no pequeno teatro da Rive Gauche, montei o cenário da *La Cantatrice chauve*. Agradeço também pelo farto material digitalizado sobre a recepção das peças encenadas há mais de 60 anos.

Agradeço, especialmente, ao conservador do Fundo Ionesco, M. Jean-Baptiste Raze, pela atenção e o carinho dedicados a esta pesquisa, paciente para atender às múltiplas solicitações e aplicado na identificação dos documentos do Fundo Ionesco. À Mme. Joëlle Garcia, atualmente vinculada à Bibliothèque Universitaire des Langues et Civilisations, por primeiro indicar como utilizar a base de dados da BnF. Agradeço, com muito carinho, a todo o pessoal da Bibliothèque Nationale de France – site Richelieu, representado aqui pelos queridos Marie-Joëlle, Ingrid e Julien, pelo suporte e paciência cotidianos que constituíram as bases de meu estágio de pesquisa.

O estágio de pesquisa em Paris foi possível e produtivo porque houve boa vontade. Agradeço, com muito carinho, à Mme. Nicolle Bériou e à Association Grain d'Espoir, pela generosidade da acolhida e pela confiança. E àqueles que, como a Lúcia, preencheram o cotidiano, fazendo menos solitária a vida.

Agradeço à Edite, ao Júnior e a todos os funcionários do Departamento de Letras Modernas pelo suporte constante. Ao Cnpq pelo fomento que viabilizou a realização da pesquisa e à Capes pela bolsa-sanduíche que possibilitou o estágio na BnF.

Agradeço ao Dr. Carlos Yamashita, que representa aqui a classe médica, amplamente acionada, responsável por me equilibrar.

Minha história com Ionesco começou ainda na graduação, e serei sempre muito grata às professoras responsáveis pela descoberta da língua e da literatura francesas: Lídia Maretti, Daniela Callipo, Brigitte Hervot, Lea Valezi e Maria do Carmo Savietto.

Já minha história com o doutorado começou quando ainda dava aulas na Universidade Estadual do Norte do Paraná, em Jacarezinho, e, retrospectivamente, agradeço aos colegas e alunos que fizeram esforços para que eu pudesse concentrar as aulas e viajar toda semana. Agradeço à Samara, Érika e Aline pela amabilidade da acolhida que me possibilitou não mais viajar toda semana.

Meu agradecimento especial às pessoas de todos os tempos: à Telma, pelo incentivo fundamental e pelo carinho de sempre; à Jaci, mi hermanita, presente em todos os momentos, pelo apoio incondicional; à Ade, que partilhou angústias e alegrias, pela amizade; à De, pelo carinho e companheirismo; à Mauren, pela alegria das convergências; às amigas do Clube, Naná e Bruna, com quem dividi minhas inquietações acadêmicas, meu não-lugar, entre uma e outra cerveja. Fê e Neto, obrigada.

Aos amigos do Grupo Criação e Crítica, que me mostraram na prática o sentido da colaboração acadêmica, dessa rede de significados que se constrói pelo constante diálogo. A Carol, Priscila, Samira, Ana Amélia, Tati, Naná, Samara, aos arcanjos Raphael, Samuel, Gabriel que, com seus comentários, me ajudaram a encontrar a via e a voz do texto. Pela amizade e pela leitura carinhosa, agradeço a todos que aqui estão e aos que passaram e deixaram suas marcas.

À Mônica Gama, agradeço pelo infinito de sua generosidade: pelo apoio emocional, mas também prático, que se desdobra em atenções. Obrigada pela leitura meticulosa, e também por inspirar a reflexão sobre o trabalho científico como “contribuição para o campo”. Erick e Luiza, obrigada pelo refúgio.

À Tigresa, Noirah, Gato Mãe e Gatita: lindas, livres e astutas, porque gatas.

Agradeço à minha família, a quem também dedico esta tese. Lembro do elogio de meu pai, Francisco, quando leu minha dissertação de mestrado: “Foi você que escreveu tudo isso?” Não existe elogio melhor. À minha mãe, Lourdes, pelo apoio incansável, meu exemplo maior de vida. À minha irmã, Veridiana, que me ensina todos os dias a sutil diferença entre pensar e sentir. À Luiza, minha sobrinha, que me faz reafirmar o sentido da existência.

Com todo amor, agradeço à Luz, por acompanhar o difícil cotidiano da pesquisa e dividir comigo a alegria das pequenas descobertas. Obrigada por fazer parte da minha vida, por estar ao meu lado e tornar os dias mais leves com o seu sorriso.

*Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas,
cheguem ao conhecimento de muitos e não se enterrem na sepultura do esquecimento,
pois pode ser que alguém que as leia nelas encontre algo que lhe agrade, e àqueles que
não se aprofundarem muito, que os deleite.*

Lazarillo de Tormes.

RESUMO

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.

O escritor Eugène Ionesco é um dos expoentes do teatro francês do século XX. Bastante conhecido por sua produção dramática – de maneira especial, pelas peças *La Cantatrice chauve* e *Rhinocéros* –, sua obra não se restringe, no entanto, à dramaturgia. Polemista, o autor escrevia textos de caráter ensaístico, muitas vezes em defesa da própria obra, e os publicava em jornais e revistas franceses, como *Arts* ou *la Nouvelle Revue Française*. Alguns desses textos, além de fragmentos de diário e notas acerca de suas peças, estão recolhidos sob o título *Notes et contre-notes*, publicado originalmente em 1962, obra que permite entrever o perfil crítico de Ionesco e as reflexões em relação ao fazer literário. O trabalho de pesquisa proposto consiste, pois, na análise dos textos que compõem *Notes et contre-notes*, buscando pensar uma teoria do “teatro da derrisão”, que se constrói dia a dia, por meio dos debates com a crítica em jornais e revistas. Da mesma maneira que existe na base das reflexões do dramaturgo uma “ideia do teatro” que as determina, também vemos no ataque/defesa em relação aos críticos uma “ideia da crítica”, anterior mesmo à sua produção dramática e que a extrapola amplamente. Para a investigação que ora proponho, acredito inverter o que seria o caminho mais habitual, da teoria ao texto teatral: aqui, penso de que maneira a teatralidade está implicada no perfil crítico de Ionesco. A pesquisa dos manuscritos do autor no Fundo Ionesco constituiu, nesse sentido, importante fonte para refletir sobre movimentos de escritura. A derrisão, expressa pela paródia dos modelos tradicionais, parece participar tanto da obra dramática quanto da obra crítica do escritor.

Palavras-chave: Eugène Ionesco; *Notes et contre-notes*; teatralidade; crítica genética; crítica literária.

ABSTRACT

PEREIRA, Viviane A. A da C. *Ionesco crítico em “Da teoria da derrisão à derrisão da teoria”*. Thesis (PhD) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Eugène Ionesco is one of the most important writers of the French Theatre in the XXth century. Known by his dramatic production – especially the plays *The Bald Soprano* and *Rhinoceros* – his work is not restricted to drama. The polemic author used to write essays to defend his own work and published them in French newspapers and magazines, like *Arts* or *la Nouvelle Revue Française*. Some of these texts, besides journal fragments and notes about his plays, were collected in *Notes et contre-notes*, published in 1962. In this book, Ionesco's critic profile and his reflections on literary writing are in evidence. This thesis analyses the texts that compose *Notes et contre-notes*, trying to think about a theory of the theater of derision which is constructed day by day, through discussions with the critics in journals. In the same way there is underlying the discussions of the playwright an “idea of the theater”, we can also notice in the attack/defense in relation to critics an “idea of criticism”. Following the investigation, I reverse the traditional way, from the theory to the theatrical text: I try to identify how theatricality is implicated in Ionesco's critic profile. The manuscripts research of the author in the *Fonds Ionesco* is an important source to discuss writing procedures. Expressed by parody of the traditional examples, derision seems to take part in both dramatic and critic work of the writer.

Key-words: Eugène Ionesco; *Notes et contre-notes*; theatricality; genetic criticism; literary criticism.

RÉSUMÉ

PEREIRA, Viviane A. A da C. *Ionesco crítico em “Da teoria da derrisão à derrisão da teoria”*. Thèse (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Eugène Ionesco est l'un des écrivains majeurs du théâtre français du XXe siècle. Assez connu par sa production dramatique – de façon spéciale, par les pièces *La Cantatrice chauve* et *Rhinocéros* –, son œuvre ne se restreint pourtant pas à la dramaturgie. Polémique, l'auteur écrivait des essais. Souvent pour se défendre, et les publiait dans des journaux et revues français, tels que *Arts* ou *la Nouvelle Revue Française*. Quelques de ces textes, et en plus des extraits de son journal intime et des notes sur ses pièces, ont été recueillis sous le titre *Notes et contre-notes*, publié en 1962, où l'on peut entrevoir le profil critique de Ionesco et les réflexions sur l'écriture. La thèse consiste dans l'analyse de textes qui composent *Notes et contre-notes*, de façon à y chercher une théorie du « théâtre de dérision », construite au jour le jour, à travers les débats avec les critiques par les périodiques. Si à la base des réflexions du dramaturge il y a une « idée du théâtre » qui les détermine, dans ce processus d'attaque/défense par rapport les critiques il y a aussi une « idée de critique », qui commence à se faire avant le théâtre et qui le dépasse largement. Pour l'investigation proposée, je renverse le chemin le plus habituel, de la théorie au texte théâtral : ici, je pense comment la théâtralité se voit impliquée dans le profil critique de Ionesco. La recherche des manuscrits de l'auteur dans le Fonds Ionesco a constitué, dans ce sens, une source très importante de réflexion sur les mouvements d'écriture. La dérision, exprimée par la parodie des modèles, semble participer et de l'œuvre dramatique, et de l'œuvre critique de l'écrivain.

Mots-clés : Eugène Ionesco ; *Notes et contre-notes* ; théâtralité ; critique génétique ; critique littéraire.

Sumário

Prólogo	2
Notas e contra-notas.....	2
Diário em migalhas	2
Presente passado passado presente	2
Descobertas	3
Antídotos	3
Um homem em questão.....	3
A busca intermitente	4
Rubrica Inicial	5
1º Ato: Cena.....	16
Cena 1: Da Ambientação	16
Paris, 1950.....	16
Dando nomes aos rinocerontes	23
Aparte: o cômico, o trágico e o clássico.....	32
Ionesco e o teatro (clássico) da derrisão.....	39
Derrisão do processo de criação: o caso de <i>La cantatrice chauve</i>	50
Cena 2: A Querela dos Bartholomeus	59
Rubrica de abertura	59
Sketch I : On a dit (ou “disseram”).....	59
1º Quadro: Da tradição.....	63
2º Quadro: Do engajamento	70
3º Quadro: De Londres.....	79
Sketch II : J’ai dit (ou “eu disse”).....	84
Cena 3: Didascálias e demiurgia	95
2º Ato: Personagens.....	105
Cena 1: Retrato do Outro, Retrato de Si	107
Álbum da família crítica de Ionesco: instantâneos	110
Cadeira de Paulhan, óculos de Ionesco	116
O negativo da crítica em <i>Non</i>	121
Um quadro: o franco-atirador franco-romeno	132
Cena 2: Retrato do outro, retrato de si.....	137
Espelhos oblíquos: retratos.....	137
Confidentes: Beckett, Adamov e alguns outros.....	149
Influências que fazem um cânone: Flaubert, Shakespeare, Kafka.....	160
Nem um deus, nem um demônio: Artaud.....	165
Meus antagonistas: Sartre e Brecht.....	171
Terceiro Ato: Ação.....	180
Peripécias da teatralidade	182
Ionescade: uma anti-biografia do Fundo Ionesco	189
O caso do manuscrito perdido (ou encontrado).....	191
I Movimento – Enfatizar-se: a afirmação de si nos manuscritos.....	197
Diálogos: o eu e o outro nas notas de leitura	236
Antídotos: presença de si nas notas de leitura	238
Didascálias na correspondência com diretores	257
Projeto secreto: Proust em cena.....	264
II Movimento – Apagamento de si: uma releitura da desadjetivação.....	268
Os rascunhos de Notes et contre-notes.....	270
A Querela Ionesco-Tynan.....	280
Passar a limpo e ao livro	292
Cortina	304
Bibliografia.....	312
Anexos	324

PRÓLOGO

Notas e contra-notas

O presente trabalho surge da leitura das notas do dramaturgo Eugène Ionesco, de suas contra-notas e das notas de outros que se pronunciaram sobre sua obra. Trata-se de um estudo da obra não teatral de Ionesco, na tentativa de verificar o grau de teatralidade que perpassa sua produção crítica. Nesse sentido, embora o objeto desta pesquisa não seja o teatro, seu sujeito é. Escorregadio, o sujeito sobre o qual me debruço não se permite apreender facilmente, pois de sua insistência em se fazer compreender, de sua verborragia, surgem as contradições de uma subjetividade plural. Mas o que busco já não é sua verdade, mas a verdade de uma criação crítica teatralizada, autêntica sob cada máscara empunhada. Se existe aí uma ideia de teatro, se existe também uma ideia de crítica, elas se encontram imbricadas uma na outra, e assim, indissociáveis, só podem se realizar cenicamente, transformando em palco todo espaço da escritura.

Diário em migalhas

Adolescente, queria ser atriz. Cheguei a prestar vestibular para Artes Cênicas na Usp. Até aquele momento, não conhecia Ionesco, nem imaginava que um dia estaria na Usp, trabalhando com teatro. Passei em Letras na Unesp. Lá conheci Ionesco, a *Cantora careca*. Nas férias daquele ano, em casa, me dei conta de que a vida é absurda, que as pessoas não se compreendem, mas que, mesmo assim, insistem em se comunicar. Pensei que a linguagem era vazia. Lia muito Nelson Rodrigues também e, tão diferentes, ele e Ionesco se mostravam tão parecidos aos meus olhos. Escrevi meu primeiro projeto de pesquisa: o absurdo em Nelson Rodrigues e o (neo) realismo em Ionesco. Muito, muito grande. Descobri uma dissertação de mestrado na biblioteca da Universidade que tratava da *Cantora careca*. O mais incrível: o autor era professor da Universidade. Comecei então a Iniciação científica. No mestrado, tratei da incomunicabilidade no teatro de Nelson Rodrigues, o que, de alguma maneira, me mantinha ligada a Ionesco. Na primeira viagem à França, comprei a edição da Pléiade do *Théâtre complet* de Ionesco e me lembro de ter dito, polianamente, à minha mãe: aqui está meu doutorado.

Presente passado passado presente

Diálogos: chegando à Biblioteca nacional da França, fui atendida por uma funcionária

romena que, vendo o volume que eu separava para colocar na pasta transparente, se admira: Eugène Ionesco?! Sim, estudo os textos de *Notes et contre-notes*. Mais uma vez admirada, ela me pergunta: Só?

Marie-France Ionesco me recebeu na casa que fora de seu pai. Sua primeira pergunta: por que estudar os textos não-teatrais de Ionesco? Já não sei como cheguei em *Notes*. Comecei pelo último, *la Quête intermittente*, memórias. Lembro que chorei. Com *Notes*, ri muito. Acho que estudo os textos não-teatrais de Ionesco porque eles me fazem rir. E chorar. Como no teatro.

Descobertas

Nos manuscritos, descubro que Ionesco achava Brecht nazista. Depois, que ele achava Brecht só cretino. Em seguida, que ele não gostava de Brecht. Por fim, que um dia, ele até gostou de Brecht.

Antídotos

1. Raymond Laubreaux, na introdução do livro *Les critiques de notre temps et Ionesco*, me adverte: “Não há alguma audácia em pretender ler a aventura criativa de Eugène Ionesco através dos escritos dos críticos?”.
2. Robert Abirached, numa resenha, afirma: “Nada mais inútil do que discutir essas *Notes et contre-notes*”.
3. Paul Vernois me conforta: “Ionesco confunde voluntariamente crítica e polêmica ou ainda – quem se surpreenderia? – crítica e encenação”.
4. Ileana Gregori completa, e mostra que já havia teatro em Ionesco antes de ele se tornar dramaturgo: “E é daí que nasce a unidade da obra, unidade de atitude, ou mais exatamente de *anti-atitude*: simulação, contradição, auto-ironia intervindo sistematicamente para anular o sério do discurso crítico ou para tornar em derrisão toda tentativa de confissão lírico-filosófica. [...] É precisamente por esse aspecto teatral que *Nu* se distingue de toda produção literária anterior de Ionesco e em particular das *Elégies*”.

Um homem em questão

Clown. Clássico. Controverso. Crítico. Combativo. Corajoso e Conservador. *Quelle cascade de cacades!*

Penetrar a coxia da peça que Ionesco escreveu durante toda a vida. Da coxia, reviver seu despertar, sua morte e a consagração como um clássico do teatro francês. A intimidade das

relações, das leituras, das angústias, quase tudo revelado pela escritura. Rasuras e acréscimos que também se pode ler nos manuscritos.

A busca intermitente

A busca incessante de Ionesco se estende: dos primeiros poemas em romeno, *Elegii pentru fiinte mici* (Elegias para seres minúsculos), passando pelos ensaios de crítica literária em *Non*, *Hugoliade*, *Notes et contre-notes*, o romance *le Solitaire*, os contos de *La photo du colonel*, bem como os infantis *Contes pour enfants*, ensaios sobre pintura, *Le blanc et le noir*, *Découvertes*, artigos reunidos em *Antidotes* e *Un homme en question*, as memórias de *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent* e *La quête intermittente*. E o teatro, é evidente, quatro volumes de peças, reunidos e publicados na edição *Théâtre complet* – publicado em vida pela Pléiade. E ainda as traduções, e os filmes, e as numerosas entrevistas e, por fim, quando a palavra já parecia usada, desgastada, a pintura.

A minha busca intermitente não pode dar conta da busca intermitente de Ionesco. Escolhi o teatro e escolhi a crítica, mas especialmente, escolhi o quanto de teatro existe na crítica.

RUBRICA INICIAL

A princípio, o objetivo era fazer a tradução dos textos que compõem *Notes et contre-notes*, que seria introduzida por uma análise desses textos em comparação com a produção dramática de Ionesco. Um segundo projeto relativizava o papel da tradução e transferia a ênfase para os artigos e seu contexto de escrita, buscando apreender uma “teoria do teatro da derrisão” e relacioná-la com as peças de teatro. Hoje, qual é a tese que proponho?

A análise dos textos que compõem *Notes et contre-notes*, buscando pensar uma teoria que se constrói no dia-a-dia por meio dos debates com a crítica em jornais e revistas. Para tal investigação, acredito inverter o que era a ideia inicial: agora, penso de que maneira a teatralidade estruturante do gênero dramático está implicada no perfil crítico que Ionesco constrói, como um personagem. Assim, a derrisão, expressa pela paródia dos modelos tradicionais, parece participar tanto da obra dramática quanto da obra crítica do escritor. A encenação do escritor se observa nesse palco em que ele se dá a ver, o livro publicado, e também na coxia, nos manuscritos do autor, documentos da criação-ficção de si.

O período correspondente aos quatro primeiros semestres da pesquisa foi dedicado a reformular o projeto de pesquisa inicial e ampliar o horizonte de leituras, de modo a verificar os diálogos estabelecidos entre o dramaturgo Eugène Ionesco e seus contemporâneos, para, a partir desses embates, repensar como se deu a constituição do dossiê *Notes et contre-notes*. Procurando delinear o que viria a ser o primeiro capítulo da tese, as polêmicas de que Ionesco participou – e das quais se utilizou em sua obra – constituíram o principal foco de atenção. Nesse sentido, foram realizadas leituras de artigos publicados em revistas literárias e mais especificamente teatrais dos anos 1950 e 1960, que antecedem a publicação do volume aqui em análise (1962).

Esse novo percurso de leituras foi determinado, em grande medida, pelo resultado da apresentação do trabalho no seminário de pesquisa do grupo Criação e Crítica, realizado em fevereiro/2012. Naquele momento, apresentei um texto que concentrava as análises de documentos específicos que tinha elaborado para comunicações em congressos ou como trabalho final de disciplinas. Tratava-se, pois, de uma colagem de leituras mais ou menos fragmentadas a fim de buscar daí um denominador que organizasse o plano da tese. Como resultado, ficou evidente a necessidade de melhor compreender como funcionava o campo literário do qual Ionesco participava e, sobretudo, ao qual se opunha. A oposição, que parece ser uma das principais marcas do personagem Ionesco e que se manifesta tanto na recusa violenta de certos valores quanto na paródia dos modelos abalizados, só é possível em relação a algo/alguém,

daí a constatação de que era preciso, enfim, investigar os agentes desses diálogos em seu habitat: os periódicos.

As leituras realizadas na Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH) contemplaram as revistas *Cahiers des Saisons*, *La Nouvelle Revue Française*, *Les lettres nouvelles*, *Cahiers roumains d'études littéraires* e *les Temps Modernes*; na Biblioteca da ECA, números das revistas *Cahiers des Saisons*, *Cahiers Renaud-Barrault*, *L'Avant-Scène* e *Théâtre Populaire*. Um levantamento de periódicos digitalizados pela Biblioteca Nacional da França, disponíveis na base de dados Gallica, também foi iniciado no período, tendo encontrado vasto material nas revistas *La Pensée*, *La Revue d'Histoire littéraire de la France* e *Études*. Os artigos recolhidos abarcam todo o período de vida pública (francesa) de Ionesco, desde a publicação de uma tradução do romeno para o francês em 1945 (*Le père Urcan*, de Pavel Dan) até 1994, ano de sua morte.

Essa imersão nos periódicos foi fundamental para situar Ionesco no campo literário do pós-guerra na França, polarizado, grosso modo, entre intelectuais estetas e engajados, que lançam mão do alcance e da periodicidade dos jornais e revistas para fomentar debates que, embora resultantes do “calor da hora”, não são, de maneira alguma, “fogo passageiro”, mas tocam em aspectos profundos e essenciais do fazer artístico.

A querela de Ionesco com os críticos da revista *Théâtre populaire* é um exemplo bastante significativo: de um lado, o escritor romeno que escreve em francês, dramaturgo que afirma detestar o teatro, assumindo continuamente uma atitude negativa (“anti-peça”, “anti-teatro”) a fim de comunicar a impossibilidade de comunicação plena entre os homens, já que “cada um deseja fazer do outro seu partidário ou esmagá-lo”, como declara o próprio Ionesco no prefácio de *Notes et contre-notes*; do outro lado, representada principalmente pelas figuras de Bernard Dort e Roland Barthes, uma crítica teatral de esquerda que, ecoando Brecht, clama por um teatro engajado com as questões sociais, que represente o povo para o povo, que se contraponha ao modelo burguês, mas comprometido em afirmar um novo modelo de teatro político.

Sobre as primeiras peças, *La cantatrice chauve* e *La leçon*, tive acesso aos recortes digitalizados pelo produtor do Théâtre de la Huchette, Gonzague Phélip, autor do livro *Le fabuleux roman du Théâtre de la Huchette* (2011), que cobrem a recepção crítica francesa e estrangeira desde a primeira montagem, em 1950, até a atualidade, dentro do que parece ser um projeto de “tombamento” do espetáculo Ionesco – em abril de 2012, o Théâtre de la Huchette doou seu acervo para a Biblioteca Nacional –, oferecido ininterruptamente todas as noites (exceto segundas) há 60 anos. O menor teatro de Paris, que sobrevive sob constante ameaça de extinção, tem seu ponto de ancoragem no espetáculo que segue as *mises-en-scène* originais, de Nicolas Bataille para *La cantatrice* e de Marcel Cuvelier para *La leçon*. Um patrimônio, sem dúvidas, que mantém em circulação o primeiro Ionesco; um ponto turístico, que, por força da repetição, transforma as

peças em clichês? Talvez. Assistir ao espetáculo Ionesco me fez pensar muito na zona de conforto de que essas peças desfrutam hoje, abalizadas por um nome que deixou de ser “*enfant terrible*” para se tornar acadêmico e hoje é visto como um clássico do teatro francês. Incomoda pensar que Ionesco não incomoda mais: o público ri e parece sair do teatro tranquilo, entretido.

Acredito que muito do conforto de hoje se deva às polêmicas dos anos 1950-1960, travadas entre os artistas e intelectuais, que possibilitaram novos caminhos aos exploradores do gênero. 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, possibilitaram uma arte cada vez mais voltada para a cena, a ponto de prescindir do texto literário *stricto sensu* e, por extensão, de seu autor. A participação de outros agentes, como diretores, atores, cenógrafos e, claro, do público, foi ampliada, alcançando o estatuto de coautoria. Por um lado, tais interações e a virtualização do teatro só se tornaram possíveis devido às experimentações ao longo do século XX; por outro lado, o nível de experimentação chegou a tal ponto que o teatro dos anos 1950 nos parece hoje tradicional.

O escritor e diretor Jean-Luc Lagarce fez uma montagem da peça *la Cantatrice chauve* em 1992 bastante diferente daquela (i)mortalizada por Nicolas Bataille no Théâtre de la Huchette – e, por isso mesmo, bastante autoral: de si, Lagarce, que oferece a sua leitura de Ionesco; e autoral de Ionesco, ao incorporar à peça o relato dos outros finais imaginados, presente no texto “*Naissance de la Cantatrice*”, publicado nos *Cahiers des Saisons* em 1959 e posteriormente incluído no volume *Notes et contre-notes*. Em conversa com Marie-France Ionesco, ficou evidente sua preferência pela montagem de Lagarce, que reavivou a peça, transformada em museu pela Huchette, em sua opinião. Essa pequena entrevista com a filha do escritor, considerada aqui como mais um resultado do estágio de pesquisa em Paris, foi muito frutífera, tanto pelos relatos mais pessoais e aqueles que tocam a obra de Ionesco, obra que Marie-France conhece e preserva com particular atenção, quanto pela autorização de acesso ao Fundo Ionesco, que ainda não está disponível para o público, dado que não foi concluído o inventário.

O caminho que me levou a Marie-France Ionesco é interessante e merece aqui um parágrafo. Tendo contatado o Théâtre de la Huchette, que forneceu amplo material para a pesquisa, fui contemplada ainda nessa visita com o contato de Noëlle Giret, antiga diretora do Departamento des Arts du Spectacle da BnF e organizadora da exposição Ionesco, em 2009, quando da doação do acervo e parte da comemoração dos 100 anos do dramaturgo. Noëlle Giret me recebeu na BnF-Arsenal e deu indicações preciosas sobre como realizar a pesquisa no material consultável na Biblioteca Nacional: os dossiês “*coups de presse*” dos anos 1950-1960, o dossiê biográfico “Ionesco” e os particulares de cada peça. Em resposta à pergunta sobre o

caráter performático de Ionesco crítico, a pesquisadora acredita que sim, trata-se em grande medida de uma encenação constante do escritor, que tem na oposição e na polêmica seu motor, o que não dissimula o sentimento também constante de incompreensão, de angústia solitária. Noëlle estaria no dia seguinte com Marie-France e contaria a ela sobre minha pesquisa. Dois dias depois, Marie-France me escreveu e gentilmente se ofereceu para me receber em sua casa.

Embora tivesse preparado uma espécie de pauta, não fiz perguntas e deixei Marie-France guiar a conversa: se o foco de Noëlle tinha sido a questão política que envolve a obra de Ionesco, para Marie-France, a busca espiritual do pai e sua obsessão pela experiência de luz determinam a análise de seus textos. Tendo procurado na psicanálise jungiana respostas para as questões existenciais, Ionesco teria se dado conta, em algum momento, que a espiral que percorria o levava para baixo, e que só a metafísica, a busca espiritual poderiam elevá-lo ao conhecimento. Nesse sentido, a desconfiança em relação às primeiras peças de Ionesco, demonstrada por Marie-France, parece justificada, pois ali estariam sobretudo exercícios de teatro, ao passo que em obras posteriores se encontraria de fato o estilo e a verdadeira busca do autor. Por extensão, *Notes et contre-notes* são para ela apenas polêmicas em relação a esse primeiro teatro, e pareceu-me que as obras finais, e mais memorialistas, como *Un homme en question* e *La quête intermittente* traduziriam, a seu ver, um retrato mais fiel de seu pai.

Noëlle me advertira a não chamar Ionesco de “autor romeno” para Marie-France; a filha do escritor me disse: “Ionesco detestava a Romênia”. Dessa negação – que tem raízes em questões pessoais, uma vez que a Romênia é representativa da figura negada do pai – pode-se pensar no princípio de oposição que determinaria toda a obra de Ionesco e seu posicionamento crítico. Penso aqui no primeiro livro que o autor publicou, em romeno e sobre literatura romena: *Non*. São ensaios que visam a demonstrar a identidade dos contrários, de modo que o mesmo argumento objetivo pode ser lido subjetivamente de maneiras exatamente opostas. Da conversa com Marie-France, ficou, entre muitas outras impressões, a da necessidade de ampliar o *corpus* da pesquisa: as relações com a literatura romena, que já encenam um perfil crítico imbuído do princípio da derrisão; a tese sobre o tema do pecado e da morte na poesia desde Baudelaire, que Ionesco afirma em diversas ocasiões não ter nem começado nem terminado, mas que, segundo a filha, se encontra espalhada em fichas de leitura no Fundo Ionesco; a relação com a pintura, exercida nos anos finais, mas que também constitui parte significativa de sua atividade crítica: ao longo de todo o percurso crítico, antes e depois de se dedicar ao teatro, existe um Ionesco que se encena, se espelha, admira ou se opõe; enfim, que dialoga com artistas e intelectuais de e contra seu tempo.

Um segundo estágio de pesquisa me levou novamente à Paris, entre julho e dezembro/2013. Com a autorização de Marie-France Ionesco e sob a supervisão da profa. Marie-

Claude Hubert, da Aix-Marseille Université, pude enfim consultar parte do Fundo Ionesco. Os documentos pesquisados obedeceram inicialmente a um recorte bastante definido, o dossiê do volume *Notes et contre-notes* e os documentos de imprensa, recorte ampliado a partir do terceiro mês para contemplar também outros escritos sobre teatro e crítica teatral/literária, além da correspondência escolhida e das fichas de leitura para a tese sobre poesia que Ionesco empreendia em 1938. Marie-France Ionesco autorizou igualmente a cópia do material consultado. Foram, ao final, 12 caixas de documentos, dos mais variados tipos e suportes: recortes de jornal, revistas, programas de peças, fotos de montagens, cartas, bilhetes, manuscritos de textos críticos, manuscritos de peças, datiloscritos, fichas de leitura, anotações, cadernos, provas impressas para edição. Textos acabados e inacabados, autógrafos e ditados, de e sobre Ionesco. Sobre teatro, é claro, mas também sobre filosofia, política, psicanálise, futebol, afetos, desafetos, crítica e críticos.

No processo da pesquisa – especialmente nesse tipo de pesquisa cuja particularidade do manuscrito cria uma ilusão de verdade – vivi peripécias e o momento de reconhecimento com Ionesco. Ao começar a pesquisa do Fundo, a impessoalidade do arquivamento dos recortes de jornal chamou minha atenção e me obrigou a repensar uma das minhas hipóteses de leitura. Para incrementar o melodrama, as provas da editora do livro *Notes et contre-notes* subvertiam absolutamente a outra hipótese que deveria sustentar minha tese. Oh, Oráculo, como lidar com fontes que não respondem exatamente aquilo que desejamos ouvir?

Fui forçada a repensar as hipóteses levantadas *a priori* e, mais do que isso, a rever minha leitura de Eugène Ionesco, já tão acomodada. Com o desenrolar da pesquisa, a cada envelope de documentos, a cada novo bloco de manuscritos, encontrava indícios do nosso reencontro, entre o fascínio pelo manuscrito e o lampejo consciente de que era preciso questioná-lo. Nos escritos sobre teatro, nas notas de leitura e na correspondência, descobertas ao mesmo tempo abundantes e preciosas foram me reaproximando de Ionesco e da minha tese. Até o momento do reconhecimento: ao vasculhar uma caixa com material de imprensa, tomei conhecimento da morte de Ionesco. Ao vê-lo retratado por tantos críticos, jornalistas, diretores de teatro, atores, acadêmicos, retrçando o percurso de sua vida, reconheci o escritor que me encantou com seu teatro estranho e seu jeito tão particular de fazer crítica.

A morte do autor, real, biográfica, parecia enfim conferir autenticidade à busca de uma instância autor que se empreendia em meio à acumulação de documentos. Tudo o que pesquisara até então – as polêmicas, a recepção crítica das peças, a oposição aos rótulos – visava atualizar, colocar em cena um autor que, vivo, reagia intensamente ao que lhe dizia respeito. A revelação de sua morte operou uma transformação: na massa de elogios póstumos, a preponderância da figura do *clown* clássico me fez pensar nos movimentos de construção autoral que deveriam determinar essa figura para a posteridade. Em toda a sua produção – teatro, crítica, memórias –, Ionesco

parece tensionar os limites do *clown* e do clássico; nos manuscritos dos textos críticos, essa tensão se traduz em acréscimos, supressões, rasuras; no duplo recepção *versus* reação, Ionesco constrói a imagem que hoje temos dele. Mas não só: ele construiu também uma maneira de fazer crítica, uma crítica *clown* clássica, que busca sua medida na própria obra, espelho que agrega e deforma.

Se entendermos, com Roland Barthes, que “a teatralidade é o teatro menos o texto”, mas que “deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação, não de realização” (1954, p. 46), podemos pensar, então, que a teatralidade move a escrita de Ionesco. É bastante provável que nem Barthes, e muito menos Ionesco ficassem satisfeitos com a apropriação de que me sirvo aqui. Mas, como espero retomar adiante, a teatralidade é a busca comum do teatro moderno, empreendida por representantes das mais variadas e conflitantes linhas, que não se cansam de apontar uns aos outros como burgueses ou boulevardescos, em oposição à auto-ostentada teatralidade.

No diário de 1932, parcialmente publicado no volume *Non*, escrito em romeno e traduzido para o francês por Marie-France Ionesco em 1986 sob o título *Non*, encontro em germe a teatralidade da obra de toda uma vida. Muito antes de se tornar o dramaturgo de vanguarda do teatro francês, um Ionesco-crítico-de-literatura-romena apresenta já de maneira performática suas convicções estéticas e obsessões existenciais. Especificamente sobre a questão da crítica literária, em uma entrada de seu diário de 29 de agosto de 1932, o autor escreve faz uma espécie de desabafo – cujo tom também seria recorrente nos textos posteriores de *Notes et contre-notes*: “Eu me dou conta perfeitamente de que meu *métier* de crítico literário é absolutamente, totalmente estúpido, é um jogo fútil, perfeitamente inútil” (IONESCO, 1986, p. 100). Adiante, nessa mesma entrada e de maneira marcadamente teatral, o escritor marca a pausa, o tom e o texto que constituem a sequência:

Mais tarde.

(Para ler entre dois soluços, com uma voz arrastada, dramática, abatida:) Eu não posso suportar esse pânico horrível! Esse pânico horrível, esse pânico horrível! Etc.¹ (IONESCO, 1986, p. 100)

A morte, tema evidente desde o título em peças como *Le Roi se meurt* e *Voyage chez les morts*, aparece também com frequência nos textos críticos, mas é nos diários que encontra seu espaço privilegiado para reflexão. Procurando atar as duas pontas da vida de Ionesco e resgatar na velhice a juventude, como faz Dom Casmurro na biografia de Bentinho, retomo aqui dois fragmentos de diários distanciados no tempo e no espaço: 11 de agosto de 1932, de *Non* (1986); e

¹ « Je me rends parfaitement compte que mon métier de critique littéraire est absolument, totalement stupide, c’est un jeu futile parfaitement inutile. [...] Plus tard. (A lire entre deux sanglots, d’une voix traînante, dramatique, accablé :) Je ne peux plus supporter cette fichue panique ! Cette fichue panique, cette fichue panique ! Etc. »

18 de agosto de 1986, de *la Quête intermittente* (1987). O jovem crítico que ainda busca seu espaço no campo literário romeno parece começar a descobrir nesse período que a polêmica, ou o que chama de “espírito de contradição” (IONESCO, 1986, p. 84), pode ser um recurso para fazer circular seu nome, ainda em formação; na outra ponta, trata-se de continuar a escrever, reavivar polêmicas, para não morrer: o já clássico Eugène Ionesco, acadêmico, autor de grandes sucessos do teatro francês do pós-guerra, precisa sempre se reafirmar.

Leio *Contraponto* de Aldous Huxley. Lucy Tantamount, a heroína, escreve uma carta: “À noite, arrasto-me pelos cafés de Montparnasse, através das hordas de americanos, de polacos, de estonianos, de romenos, de finlandeses, de letões, de lapões, de vênedos, etc., que todos (Deus nos acuda!) são artistas”.

Isso quer dizer que mesmo se, no melhor dos casos, eu me tornasse o maior crítico romeno, para Huxley eu estaria sempre colocado entre os artistas letões e os lapões. Tornar-se o maior crítico romeno? Ainda é, sempre é ser o primo pobre da *intelligentsia* europeia. Qual rede de circunstâncias malditas pôde atribuir à Romênia esse papel de figurante da cultura?

Eu morrerei sem ter representado o menor papel na cena europeia, que me dispensará para perder-me no nada!² (IONESCO, 1986, p. 84)

A obsessão da minha “glória” ameaçada, as entrevistas que devo dar (a quem? qual revista?), os artigos que devo escrever para me defender, para impedir que me matem, literariamente falando!... E ainda, a televisão inglesa, as edições dos meus textos para bibliófilos-, uma americana, uma alemã das quais devo assinar a primeira página (1000 assinaturas para a americana, 1000 para a alemã), todas essas coisas acontecendo ao mesmo tempo, a nomeação de Maire-France para sua escola na rua Blanche e ainda a precariedade da existência de Rodica e a minha própria pois, a cada dia que passa, nós nos tornamos mais velhos, e ainda tantas outras coisas a fazer, viagens para conferências e debates (ainda serei capaz? – eu ainda não renunciei a essas futilidades), os esclarecimentos que devo pedir aos meus editores, etc. Não, eu não renunciei a essas futilidades, é verdade que sou importunado por essas múltiplas solicitações...³ (IONESCO, 1987, p. 79)

² « Je lis *Contrepoint* d'Aldous Huxley. Lucy Tantamount, l'héroïne, écrit une lettre : 'Le soir, la ronde des mastroquets de Montparnasse, à travers des hordes d'Américains, de Polonais, d'Estoniens, de Roumains, de Finlandais, de Lettons, de Lapons, de Wendes, etc., qui tous (Dieu nous aide !) sont des artistes.' Huxley place donc les Roumains entre les Lettons et les Lapons.

Cela veut dire que même si, et cela dans le meilleur des cas, je devenais le plus grand critique roumain, pour Huxley je serais toujours placé entre les artistes lettons et lapons. Devenir le plus grand critique roumain ? C'est encore, c'est toujours être le parent pauvre de l'intelligentsia européenne. Quel réseau de circonstances maudites a bien pu attribuer à la Roumanie ce rôle de figurant de la culture ?

Je mourrai sans avoir joué le moindre rôle sur la scène européenne, laquelle se passera de moi pour sombrer dans le néant ! »

³ « L'obsession de ma 'gloire' menacée, les interviews que je dois donner (à qui ? quelle revue ?), les articles que je dois écrire pour me défendre, pour empêcher que l'on me tue, littérairement parlant !... Et puis, la télévision anglaise, les éditions de mes textes, lithos et gouaches – éditions pour bibliophiles – une américaine, une allemande dont je dois signer la première page (1000 signatures pour l'américain, 1000 pour l'allemand), toutes ces choses arrivant toutes à la fois, la nomination de Marie-France à son école de la rue Blanche et puis la précarité de l'existence de Rodica et de moi-même car, chaque jour qui passe, nous devenons de plus en plus vieux, et encore tant d'autres choses à faire, des voyages avec conférences et débats (en serai-je capable ? – je n'ai pas encore renoncé à ces futilités), les éclaircissements que je dois demander à mes éditeurs, etc. Non, je n'ai pas renoncé à ces futilités, il est vrai que je suis tiraillé par ces multiples sollicitations... »

Ao contrário do que temia o jovem romeno, Ionesco teve seu papel de destaque na cena europeia, mas nem por isso as inquietações literárias deixaram de atormentá-lo. Ionesco reafirma em 1987 o que sua obra vem dizendo desde o início na Romênia, nos anos 1930: “que escreve para [se] defender, para impedir que [o] matem, literariamente”. Assim, partindo da negação primeira, constitutiva – *Non* – que norteará em alguma medida esse espírito de contradição de sua produção crítica, reivindicado pelo próprio escritor, ele seguirá se defendendo nos textos de *Notes et contre-notes*, *Antidotes*, *Un homme en question*. A publicação de *la Quête intermittente*, última obra literária de Ionesco, se dá em um momento em que seu teatro já encontra muito menos repercussão em Paris. Com efeito, depois de maio de 68, o que era considerado o teatro de vanguarda na França já começa a soar quase tradicional, datado, ligado aquele momento específico do pós-guerra. A revolução que se enseja nos anos 1970 é outra, e Ionesco não apenas está fora do escopo como também se opõe politicamente, com uma postura considerada reacionária. É nos jornais, por meio de artigos de cunho político; é nos debates, nas conferências, nas viagens; é no constante reescrever-se em prosa e drama que Ionesco se mantém vivo literariamente.

Num aparte, pergunto a você, caro leitor: qual a relevância de estudar a crítica de Ionesco no contexto brasileiro hoje? Pergunta retórica, evidente. Pergunta que, ionescamente, deseja se antecipar para poder melhor se defender.

Afirmar há pouco que a morte de Ionesco me fez reencontrá-lo: lá estava novamente, na memória coletiva, o *clown*, angustiado e obsessivo sob a máscara da comédia. O relato dos amigos e críticos de Ionesco quando de sua morte me fez pensar que o projeto estético do autor e, sobretudo, a construção de si como personagem, tinham sido bem sucedidos, e acredito, ainda, que boa parte desse sucesso se deva à sua produção crítica: uma crítica que traz em si as marcas da teatralidade desde a gênese. Nos manuscritos dos textos, encontro indícios de movimentos de escritura, enquanto nos escritos de juventude, leio a proposta de um modelo de crítica.

É o jovem de vinte e um anos, às voltas com o pequeno círculo literário de Bucareste que, tendo vivido a infância na França, se opõe a um nacionalismo cultural infrutífero. Assim, na ânsia de projetar seu nome, descobre o gosto pela polêmica e publica panfletos atacando os grandes nomes da literatura e da crítica romena. Em *Non*, já não encontro apenas Ionesco, mas sim a minha tese:

Opto comumente, é verdade, pelo ponto de vista que corresponde melhor à minha maneira de ver, sempre inclinada à negação e à anarquia, quando eu não

decido entrar também na roda literária e escolher então o que está na moda, o sucesso e me debater na ornamentação. Tenho apenas escrúpulos sentimentais. É por isso que, instintivamente, não afirmo nada sem forçar a expressão, de modo que mesmo quando afirmo ideias totalmente medidas, razoáveis e que correspondem à opinião geral: eu as expresso com um exagero que as faz parecer loucuras e que provoca o contra-ataque. Esse tom polêmico e caricatural que é o meu torna excessivas e impertinentes as afirmações mais sábias, as mais admitidas por todos.⁴ (IONESCO, 1986, p. 128-129)

E pouco adiante:

[...] Escrúpulos? Que escrúpulos? Tudo não é jogo? Ora, em um jogo nada é grave. E todas essas histórias constituem justamente a regra do jogo. Eu sempre considerei minha “convicção” como uma condição totalmente acessória e inútil, jamais e em caso algum como uma garantia de verdade. Minhas convicções de base sendo das mais tristes, eu estou prestes a acreditar que o verdadeiro reside nas convicções opostas às minhas. Na verdade, eu não tenho nenhuma convicção. Não é qualquer justificativa racional, mas meu temperamento que me inclina a tomar posições negativas sobre o mundo, sobre a vida, sobre todos vocês. De modo que eu não posso fazer absolutamente nada contra certos acessos de vaidade que, no momento e para sempre, talvez, são tudo para mim.⁵ (IONESCO, 1986, p. 133-134)

No início da carreira, nos anos 1930, antes de se tornar o dramaturgo do absurdo, Eugène Ionesco já colocava em cena o campo literário ao qual precisava se opor para poder nele encontrar sua voz. Nos trechos citados do texto “Anecdote littéraire ou Beaucoup de bruit pour rien”, a questão que se coloca é a da crítica enquanto construção textual – e eu diria teatral – que ultrapassa e mesmo prescinde das convicções, já que tudo não passa de um jogo. Uma ideia de crítica marcada pelo jogo – pelo teatral – se perpetuaria na produção posterior de Ionesco, a partir dos anos 1950, quando de sua descoberta do teatro como meio privilegiado de expressão, também em uma língua privilegiada: o francês.

O teatro de Ionesco chegou tímido ao Brasil: ainda nos anos 1960, quando sua

⁴ « J’opte ordinairement, il est vrai, pour le point de vue qui correspond le mieux à la tournure de mon esprit toujours enclin à la négation et à l’anarchie, quand je ne décide pas d’entrer, moi aussi, dans la ronde littéraire et de choisir alors ce qui fait la mode, le succès et de m’ébrouer dans le clinquant. Je n’ai de scrupules que sentimentaux.

C’est pourquoi, d’instinct, je n’affirme rien sans forcer l’expression de sorte que même quand j’avance des idées tout à fait mesurées, raisonnables et qui correspondent à l’opinion générale : je les exprime avec une exagération qui les fait prendre pour des folies et qui provoque la riposte. Ce ton polémique et caricatural qui est le mien rend excessives et impertinentes les affirmations les plus sages, les plus admises par tous. »

⁵ « Des scrupules? Quels scrupules? Tout n’est-il pas jeu? Or dans un jeu rien n’est grave. Et toutes ces histoires constituent justement la règle du jeu.

J’ai toujours considéré ma ‘conviction’ comme une condition tout à fait accessoire et inutile, jamais et en aucun cas comme une garantie de vérité. Mes convictions de base étant des plus tristes, je suis toujours prêt à croire que le vrai réside dans les convictions opposées aux miennes. En fait je n’ai pas la moindre conviction. Ce n’est pas quelque justification rationnelle, mais mon tempérament qui m’incline à prendre des positions négatives sur le monde, sur la vie, sur vous tous. De sorte que je ne peux absolument rien contre certaines poussées de vanité qui, pour le moment et pour toujours peut-être, sont tout pour moi. »

efervescência se fazia sentir na França, por extensão, os ecos vinham com as ondas e tivemos aqui traduções e montagens importantes de Pagu e Luís de Lima. O próprio Ionesco esteve três vezes no Brasil e proferiu conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro. A crítica lhe dedicou algum espaço nos jornais, sobretudo a coluna de Sábato Magaldi no Suplemento Literário d'O *Estado de São Paulo*. No meio acadêmico, uma recepção modesta, restrita basicamente ao teatro. Da produção crítica, nenhum sinal.

E eis que justamente dessa produção surge um modelo teatral de crítica, atemporal, que nos permite questionar os limites do julgamento estético tensionados por uma voz, determinada, por sua vez, por uma infinidade de fatores: políticos, sociais, culturais, emocionais etc. A “anedota literária” dos anos 1930 não difere em essência das querelas dos anos 1950 ou do desabafo dos anos 1980: chega-se invariavelmente à mesma conclusão, qual seja, a de que, em matéria de crítica, não existe verdade. Não satisfeito em afirmá-lo, Ionesco encena seu modelo e busca nos recursos da expressividade teatral os meios de dar vida ao texto crítico.

Acredito na dupla atualidade da obra crítica de Ionesco: quando ele propõe que toda crítica é performance e quando ele faz de sua própria crítica um ato de performance.

Na minha modesta biblioteca, os volumes de crítica e de teoria ultrapassam largamente os de literatura: buscamos pontos de verdade nos nós dos discursos que enredam as obras – e às vezes nos esquecemos delas.

Como resultado da pesquisa, apresento aqui a tese em três atos: a cena, os personagens e a ação.

No primeiro ato, a “Cena”, procuro retratar o ambiente em que se travam as polêmicas que dariam origem ao volume *Notes et contre-notes*, de 1962. Coloco em questão a nomenclatura e os pressupostos desse novo teatro. Entre o clássico e a vanguarda, o realismo e o anti-teatro, o dramaturgo brinca com as etiquetas, como figurinos que só se usa em cena. Por baixo dos panos, uma ideia de teatro se constrói, e são os vestígios dessa ideia que procuro analisar nos textos que tratam da peça *La Cantatrice chauve*. Se *Notes et contre-notes* é uma obra de textos críticos que nasce do embate com os críticos e a eles se dirige, achei justo recuperar as polêmicas travadas nos periódicos e reencená-las, procurando dar uma ideia, ainda que particular, do campo (de forças) literário do período.

O segundo ato é dedicado aos “Personagens”: considerando que o retrato do outro sempre implica a subjetividade do olhar que observa e descreve, procuro refletir sobre o “álbum de família” de Eugène Ionesco. A família crítica do escritor, que inspirou uma prática particular de análise, e as confluências literárias, não necessariamente convergentes, mas que se encontram no discurso de Ionesco. Resgato os escritos de juventude, *Non* e *Hugoliade*, em que o exercício

crítico funciona como ocasião para a criação teatralizada. Os personagens de *Notes et contre-notes*, confidentes ou antagonistas, influências omitidas, assumidas ou inventadas, estabelecem o diálogo essencial com Ionesco, ao mesmo tempo autor e protagonista da história encenada.

O terceiro ato é o da “Ação”. Se nos atos precedentes a análise se debruçava sobre o texto publicado, o terceiro vai buscar nos bastidores da criação de Ionesco os movimentos de construção da teatralidade dos textos críticos. Nos manuscritos de Eugène Ionesco, conservados no Fundo Ionesco na Bibliothèque nationale de France, procurei ler os indícios de uma construção autoral que diversifica os personagens de acordo com os cenários e os suportes de enunciação. Entre a ênfase e a modalização, o autor consolida, com rasuras, acréscimos e supressões, seu nome e sua imagem.

Que soe o terceiro sinal!

1º ATO: CENA

CENA 1: DA AMBIENTAÇÃO

Paris, 1950

Um belo dia, Paris foi uma festa: tempo idílico dos encontros literários nos cafés, ou nos cabarés com pintores, músicos e dançarinas, tempo que seduziu Hemingway e fez Woody Allen se transportar. Em 1950, o cenário que se apresenta é outro. Paris fora ocupada pelos nazistas; Hitler avançara sob o Arco do Triunfo; o Museu do Louvre foi esvaziado antes da ocupação. Tudo silenciou. Mas em 1950, Hitler já estava morto e a guerra, acabada. O que sobrou da cidade, das convicções, do desejo de renovação pela arte no espírito dos homens?

Se o termo “ruptura” pode colocar problemas de delimitação, quando cotejado a seu par dicotômico, a “tradição”, o quadro artístico depois da segunda guerra mundial não parece deixar grandes dúvidas de que houve ali um rompimento em relação ao que fora feito antes da guerra. O uso de meios de destruição em massa de um lado e de outro, revestido por uma ou outra bandeira ideológica não poderia se dar sem consequências mais amplas, determinando as transformações de mentalidade e posturas a partir daquele momento. Depois da guerra, é preciso (re)construir. E, embora o discurso indubitavelmente moderno que envolvia as vanguardas artísticas desde o final do século XIX, começo do século XX, fosse uma alternativa, ele não era capaz de satisfazer todas as necessidades contemporâneas de resposta (ou consolo, ou reação etc.) aos absurdos vividos na guerra de 1939-1945.

Na obra *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov* (1998), antes de adentrar o universo dos dramaturgos do novo teatro, examinando seus componentes estruturais, o pesquisador francês Emmanuel Jacquart traça um breve panorama da situação do teatro nos anos 1950 na França. 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*. De todas essas tendências, pode-se pensar em duas grandes correntes rivais, que determinariam os rumos da dramaturgia ao longo do século XX: de um lado, um teatro do engajamento, que tem forte ressonância sociopolítica e se vale da demonstração; do outro lado, o teatro da derrisão, que, trans-histórico, não se vincula a um período determinado e recorre aos arquétipos da condição humana.

Assim, aos olhos da crítica se desenham duas tendências inovadoras rivais, duas concepções do homem e do teatro: de um lado, o teatro de inspiração brechtiana (parábolas com objetivo sociopolítico, colocando em prática técnicas apropriadas: “distanciamento”, descontinuidade, cenas de rua e construção implicando uma demonstração implícita); de outro lado, o teatro de derrisão que coloca em jogo a condição humana em sua universalidade e sua profundidade tragicômica, e revela o absurdo ontológico ou social instalado no cerne do ser e da existência. Ele busca o trans-histórico, o arquétipo, o atemporal, o universal.⁶ (JACQUART, 1998, p. 22-23)

Parece-nos bastante evidente a opção do pesquisador, ao empregar termos que por si já atestam a grandiosidade de um teatro tantas vezes condenado como menor, porque gratuito (sem propor nada). “Tratar da condição humana em sua universalidade e profundidade tragicômica”, revelando “o absurdo ontológico” da existência, significa dizer que as peças de Beckett, Ionesco e Adamov não apenas têm sentido, mas, mais que isso, *revelam* o sentido. Se a crítica contemporânea demonstrava grande reserva em relação ao novo teatro, alguns nomes importantes da literatura se pronunciaram a seu favor: Raymond Queneau, Jean Anouilh, André Gide, André Breton. Do escritor surrealista, ao assistir pela primeira vez à *la Cantatrice chauve* (1950), peça de Eugène Ionesco, há o registro: “Eis o que queríamos fazer há trinta anos...”⁷.

Para analisar essa situação de Ionesco no pós-guerra, baseio-me nas reflexões de Pierre Bourdieu e de Michel Foucault, que apontam a obra e o autor como um conjunto de instâncias. Refletir acerca do “campo literário”, na expressão de Bourdieu (1996), e, mais especificamente, sobre o campo literário do teatro francês nos anos 1950 implica colocar em cena todas essas variantes de que fala Jacquart e que, com efeito, ocupavam os palcos da França no pós-guerra. Se existe um teatro dito de “vanguarda”, ele só o é em contraste, em diálogo com as outras formas de teatro que lhe são justapostas e das quais se destaca, por critérios atribuídos dentro de escalas de valor estético ou de outra natureza. As “duas tendências inovadoras rivais” de que trata Jacquart estariam mais próximas do que pretendem nos mostrar, no que concerne à teatralidade, à originalidade das propostas, à renovação estética; o que as torna “rivais” não é a concepção teatral em si, mas as ideologias políticas que as sustentam e as leituras que delas se fizeram.

Ao tratar das relações de poder no campo de produção cultural, Bourdieu identifica três operações necessárias ao pesquisador:

⁶ « Ainsi, aux yeux de la critique se dessinent deux tendances novatrices rivales, deux conceptions de l'homme et du théâtre : d'une part, le théâtre d'inspiration brechtienne (paraboles à visée sociopolitique, mettant en oeuvre des techniques appropriées : « distanciation », discontinuité, scènes de rue et construction impliquant une démonstration implicite) ; d'autre part, le théâtre de dérision qui met en jeu la condition humaine dans son universalité et sa profondeur tragi-comique, et révèle l'absurdité ontologique ou sociale installée au coeur de l'être et de l'existence. Il recherche le transhistorique, l'archétype, l'intemporel, l'universel. »

⁷ « Voilà ce que nous avons voulu faire, il y a trente ans... » (IONESCO, 2006, p. 181.).

[...] primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese do *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo). (BOURDIEU, 1996, p. 243).

O que representa o teatro na França do pós-guerra? Como se relacionam os grupos e indivíduos que participam, direta (autores, diretores, comediantes, etc.) e indiretamente (críticos, acadêmicos, jornalistas etc.), da cena teatral? Como se deu a construção dessa cena? Tais questões, tomadas como ponto de partida para a leitura da recepção crítica do teatro de Ionesco, possibilitam, em sua especificidade, refletir sobre a relação entre trajetória (pseudo) individual, que só pode se construir dentro de uma configuração social. Assim, o teatro de Ionesco não se faz sozinho, mas em diálogo com seus semelhantes, na constitutiva oposição à tradição renegada e aos contemporâneos de outras vertentes; inversamente, sua posição, seu movimento e os diálogos estabelecidos dentro do campo também são responsáveis por essa formação social.

A investigação das relações internas e externas ao campo encontra nos documentos uma fonte histórica, pois, resultantes dessas mesmas relações, e sob a aura do “verdadeiro”, o que se lê como prova documental de um período mostra menos os acontecimentos do que os discursos sobre eles produzidos em determinado momento. Nesse sentido, a concepção de História já há bastante tempo compreendeu e assimilou a importância de pontos de vista, que fazem mover os discursos do que era antes entendido como linear e uniforme. No âmbito que nos interessa, à proposta de campo literário de Bourdieu, aponto algumas considerações de Michel Foucault que, em *A arqueologia do saber*, trata da constituição das ciências por meio de discursos que se constroem e se solidificam, sem perder, no entanto, sua possibilidade de transformação.

A maneira como Foucault define “documento” estabelece, por si – e para mim –, uma ponte entre a proposta de “campo” de Bourdieu e as aproximações da crítica genética em relação ao texto literário:

O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. (FOUCAULT, 2008, p. 7)

Trata-se de pensar o conjunto de relações, de posturas, de discursos que deram origem ao documento, lido como parte orgânica do processo de escritura. À dualidade passado/verdade, superpõe-se um presente revisitado pelo constante questionamento. A objetividade documental se encontra confrontada, desta maneira, à subjetividade discursiva, que emana do próprio documento e revela os vínculos explícitos ou implícitos do campo. Foucault define o que entende por discurso, responsável por estruturar a “arqueologia do saber”:

Renunciaremos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão – a tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscaremos antes um campo de regularidade para diversas posições da subjetividade. O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. (FOUCAULT, 2008, p. 61)

Interessante notar a posição do sujeito para Foucault: fonte do discurso, este não é sua expressão, mas uma exterioridade que permite apreender subjetividades descontínuas do enunciador. Relativiza-se, pois, o lugar de privilégio do autor como lugar de “verdade”, que se dispersa nas múltiplas leituras que seu discurso permite fazer. Se o autor conhecera sua consagração no romantismo, a modernidade viria abalar a posição privilegiada de detentor dos sentidos do texto, ao contemplar, de maneira cada vez mais contundente, a figura do leitor.

Mônica Gama, em *“Plástico e contraditório rascunho”*: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa (2013), perpassa, na primeira parte, uma revisão teórica sobre a questão da autoria, desenvolvida sobretudo no século XX. Partindo dos textos de Roland Barthes, “A morte do autor”, e de Michel Foucault, “O que é um autor?”, a pesquisadora mostra como a instância autoral vai sendo desestabilizada em virtude da ampliação do olhar: do indivíduo para a rede discursiva em que se insere, e chega à discussão das posições no campo literário, em que discute as reflexões de Bourdieu:

Essa abordagem não resume a literatura ao texto e avança em relação à noção vaga de contexto, rompendo com a ideia de que a apreciação se dá apenas subjetivamente. Isso porque o procedimento de valorização de um texto literário é praticado de modo a integrar o repertório que é consolidado pela experiência de leitura particular e, simultaneamente, coletiva. É importante considerar a leitura de outros autores (anteriores ou contemporâneos às obras analisadas) para entender de que maneira foram reconhecidos ou desprezados; como o autor em questão foi avaliado pela crítica de jornal, pela crítica acadêmica ou por outros escritores; se foi tido como um continuador de uma tradição, participante de um grupo literário ou instaurador de uma nova estética. Logo, a compreensão do objeto estético precisa do conhecimento da produção da obra e da produção de seu valor (ou da crença de seu valor). (GAMA, 2013, p. 39)

Esse novo olhar para a instância autoral vem conjugar pressupostos segundo os quais o autor não detém mais o significado da obra, mas, sendo uma construção social, ele se constitui ao mesmo tempo em que colabora na constituição dos sentidos que se dá numa rede. Os discursos que formam o campo refletem e são refletidos pelos discursos de cada um, o que também determina as posturas autorais assumidas ou as posições ocupadas. Da proposta de José-Luis Diaz sobre a noção de “cenografia autoral”, Gama aponta o quanto existe aí de jogo teatral, na medida em que não se trata de perceber a autoria como a trajetória de um indivíduo solitário, mas de um “ego” que se multiplica por espaços cênicos de enunciação (GAMA, 2013, p. 48).

Seria possível articular as noções de “documento” e “encenação”? Um olhar para a superfície de tais conceitos nos diria que o documento condensa rastros de passado, conferindo-lhes uma aura de verdade objetiva, ao passo que a encenação é o presente contínuo, sujeita à movência e à pluralidade da subjetividade. Claudia Amigo Pino, em *A ficção da escrita* (2004), encena a escritura do romance *53 jours* de Georges Perec a partir dos manuscritos. Mais do que isso, a autora questiona as balizas dos estudos genéticos, cuja ambição de dar conta do processo de criação se encontra frustrada já pelo fato de o acervo do autor ser resultado de uma construção – proposição levantada por Gerard Genette (*Seuils*, 1987). Ao propor uma “estética da criação”, Pino transpõe certa limitação da crítica genética tradicional:

Estamos mais próximos de uma estética dos manuscritos, que os considere como produtos artísticos e não como documentos sem impacto para o público. E não somos nós, pesquisadores, que “elevamos” os prototextos ao nível de obra; este movimento corresponde a um fenômeno cultural [...] de desestabilização da noção de obra e, portanto, de valorização dos documentos de processo. (PINO, 2004, p. 91)

Assim como a noção de autor/autoria, também a noção de obra se desestabilizou ao longo do século XX. E parece-me que um e outro vértice foram abalados por aquele que estava ausente das especulações, mas cuja presença se intensifica e expande: o leitor. Do trecho acima citado, Claudia Pino chama a atenção para a importância do impacto dos documentos e para a sua valorização, que só se pode dar por meio do público, da recepção. De maneira análoga, Mônica Gama, ao discutir as teorias da autorrepresentação autoral, verifica a passagem da idealização romântica da figura do autor para configurações do autor como um conjunto de leituras de si que ele opera de maneira mais ou menos consciente.

Trato de um campo literário específico: o teatro francês dos anos 1950. Concentro-me em um autor específico: Eugène Ionesco. Atenho-me a uma obra: *Notes et contre-notes*. Busco o detalhe: debruço-me sobre os manuscritos. Entretanto, minha rede de interesses se estende: desdobramento das vanguardas, o teatro dos anos 50 guarda semelhanças com as propostas dos

surrealistas e, sobretudo, com as do “Teatro da crueldade”, de Antonin Artaud, da mesma maneira em que se define pelo contraste com o teatro de *boulevard* ou com o teatro engajado. Ionesco, agente nesse campo, se define e é definido nessa miríade de discursos, buscando uma voz própria, mas que é formada por acréscimo, rasura, supressão, mas sempre no diálogo com as outras vozes do campo. *Notes et contre-notes* perpetua os estudos anteriores, concentra no texto crítico as peças teatrais e coloca em cena, enfim, tantas outras obras, de si e de outros. E os manuscritos de *Notes et contre-notes* não me apresentam apenas o detalhe, mas me levam a questionar o campo em que Ionesco se inscrevia na França dos anos 50, as leituras que fazia de sua própria recepção e as posturas autorais adotadas de modo a se colocar, teatralmente, diante de seus espectadores.

Ainda algumas palavras sobre essa Paris, 1950. Se as categorias longamente estabilizadas se esfacelaram diante do discurso como construção social, cuja importância passou a ser medida pela recepção, acredito que isso se deva a um novo posicionamento crítico e político, ecoando e trazendo para o âmbito da teoria da literatura as grandes dúvidas e questionamentos que surgiram na filosofia (e nas outras ciências) no pós-guerra. Nenhuma abordagem que tivesse lastro no determinismo poderia satisfazer o espírito contemporâneo, desejoso de se libertar de fantasmas tão recentes que ali também se ancoravam. Desta maneira, redescobrir os aspectos sociais da arte e transferir ao público (leitor/espectador) o poder de conferir sentidos à obra é também um modo de libertá-lo do totalitarismo.

Na obra *Le spectateur émancipé* (2008), Jacques Rancière reúne alguns ensaios em que discute a relação entre arte política e política da arte, e, de maneira especial, o ponto de vista do espectador na chamada “sociedade do espetáculo” (Guy Debord). Ao abordar especificamente o teatro, Rancière distingue duas balizas que determinaram modos de ver o teatro ao longo do século XX: de um lado, Artaud; do outro, Brecht. Enquanto o espectador de Artaud deveria sentir o espetáculo em sua totalidade cênica – iluminação, som, ambiente, cenário, texto falado –, o espectador brechtiano sabia de antemão, e ao longo de toda a peça, que estava em um teatro, jogo de ilusão, numa proposta de distanciamento que deveria produzir no público a reflexão crítica. Tanto num caso quanto no outro, os efeitos sobre o espectador – de identificação ou de distanciamento – parecem determinados por uma instância autoral que acaba por definir a estética própria de um período. O “espectador emancipado” de que nos fala Rancière é aquele que, ao tecer relações, escapa às armadilhas da dominação:

A emancipação começa quando se coloca em questão a oposição entre observar e agir, quando se compreende que as evidências que estruturam assim as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. Ela começa quando se entende que observar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O

espectador também age, como o aluno ou o professor. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele liga o que vê a muitas outras coisas que viu em outros palcos, em outros lugares. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema diante de si. Ela participa da performance refazendo-a à sua maneira, em se déroband por exemplo à energia vital que esta deveria transmitir para fazer uma pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que ela leu ou sonhou, viveu ou inventou. Eles são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.⁸ (RANCIÈRE, 2008, p. 19)

Interessante notar que não é o repertório que muda, tampouco a estética teatral, mas o olhar do filósofo sobre a atividade do espectador, agente do processo de construção por meio do contato do novo com o conhecido, que o constitui. A emancipação do espectador seria, assim, uma posição política que nega as formas de dominação e experimenta a liberdade – forjada na vida social do indivíduo – de escolher as associações e integrá-las à sua interpretação pessoal da obra. Rancière resolve assim a dicotomia que teimava em separar Artaud e Brecht, mantendo a tensão do duplo papel desempenhado pelo espectador, “ao mesmo tempo espectador *distante* e intérprete *ativo*” (grifos meus).

O espectador do teatro goza da emancipação experimentada (e sistematizada antes) pelo leitor dentro do domínio da teoria da literatura. Em linhas muito gerais, a transferência do foco sobre o leitor e a atividade de leitura confirma a desestabilização das noções de obra e autoria, na medida em que passa a investigar o texto e o que o envolve (autor, campo, paratextos etc.) como índices de sentido que caberá ao leitor articular e preencher, de acordo com suas expectativas e experiências.

Nesse painel de tendências convergentes ou divergentes, em que as noções de autor, obra e leitor oscilam na posição de protagonista, mas cujo diálogo sustenta permanentemente a construção de um pensamento teórico em contínua ebulição, busco alguns parâmetros para ler a teatralidade nos manuscritos dos textos críticos de Eugène Ionesco. Resgato aqui o ponto e assumo meu papel de leitora dos textos e espectadora das cenas em que ajudo Ionesco a construir sua imagem. Se existe teatralidade nos textos críticos, ela só se efetiva no contato com o leitor/espectador, que é convidado a reagir a esse texto como personagem do diálogo que se dá em cena. Ionesco costuma se definir pela oposição ao campo literário em que se insere, pelo

⁸ « L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se déroband par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé. »

orgulho que a ilusória solidão intelectual lhe confere: seu discurso porta, assim, as marcas da encenação desse lugar que ele construiu para si, ao mesmo tempo determinante e determinado pela leitura que se fez dele. Acredito que Ionesco fosse bem consciente do mecanismo empregado, segundo o qual o equilíbrio entre uma postura polêmica, uma encenação melodramática de um lado, e o discurso ponderado, surpreendentemente racional de outro lado, poderia garantir a longevidade da circulação de seu nome.

Dando nomes aos rinocerontes

*Je ne suis pas docteur en théâtrologie, ni en philosophie de l'art,
à peine ce qu'on appelle un homme de théâtre.*

Eugène Ionesco

Durante o período que compreende a Segunda Guerra Mundial, o cenário artístico vê surgir na França um teatro de vanguarda que receberá do crítico Martin Esslin o nome de Teatro do Absurdo. Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet e Arthur Adamov seriam, para o estudioso, os principais expoentes do novo drama francês. Resultado menos de ideia preconcebida de um movimento artístico do que de confluência, o que Anatol Rosenfeld, em estudo sobre o romance moderno, chama *Zeitgeist* – ou espírito do tempo –, o chamado Teatro do Absurdo apresenta a recriação, viabilizada pelo trabalho cênico e de linguagem, de uma nova ordem social que se impõe, expondo sentimentos de angústia, desesperança e o absurdo da condição humana.

Nesse sentido, o absurdo que nomeia tal movimento não se localiza apenas na forma – por meio de diálogos muitas vezes incoerentes e de uma estética do *nonsense* –, mas pode ser verificado, sobretudo, na temática de tais peças, ao retratar a falta de um sentido maior para a vida e a artificialidade que rege as relações humanas. A ideia de absurdo sobre a qual se baseia o estudioso Martin Esslin em sua tentativa de sistematização do movimento remete às investigações filosóficas de Albert Camus, especificamente, ao ensaio *O mito de Sísifo* (1942), em que o autor apresenta suas reflexões acerca do suicídio como possibilidade de fuga do absurdo da existência:

[...] Matar-se é de certo modo, como no melodrama, confessar. Confessar que se foi ultrapassado pela vida ou que não se tem como compreendê-la. Mas não nos deixemos levar tanto por essas analogias e voltemos à linguagem corrente. É somente confessar que isso “não vale a pena”. Naturalmente, nunca é fácil viver. Continua-se a fazer os mesmos gestos que a existência determina por uma série de razões entre as quais a primeira é o hábito. Morrer voluntariamente pressupõe que se reconheceu, ainda que instintivamente, o caráter irrisório

desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. (CAMUS, 1989, p. 25).

Albert Camus apresenta, ao longo do ensaio, duas formas distintas de suicídio, a saber, o suicídio físico e o filosófico. A primeira, parece bastante claro, consiste em matar-se, deixar de existir fisicamente, tirar a própria vida. Quanto ao suicídio filosófico, o sentido deste se faz menos óbvio; trata-se do que o autor chama de “atitude existencial”, ou, em linhas gerais, o momento máximo de consciência da inutilidade tanto da vida quanto da razão – e, por consequência, a inutilidade de todo questionamento a respeito do sentido da existência. No entanto, o que poderia parecer um elogio do suicídio acaba por negá-lo, qualquer que seja a sua manifestação. Somente essa negação torna possível repensar o mito de Sísifo: condenado pelos deuses a rolar incessantemente uma pedra até o cume de uma montanha e vê-la cair, e tornar a erguê-la, num trabalho sem objetivo nem fim, Sísifo conhece o vazio de sua vida. Para Camus, entretanto, “a própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz” (p. 145).

O ensaio *O mito de Sísifo*, ao lado do romance *O Estrangeiro* e das peças de teatro *le Malentendu* e *Caligula*, compõe o ciclo do absurdo: um projeto filosófico e estético que pode ser resumido, em linhas muito gerais, na proposta de tratar da temática da absurdo por meio de registros distintos. Partes do todo, cada obra possui sua autonomia: seria reducionista ler *O Estrangeiro* como fábula que ilustra o ensaio, ou ler *O mito de Sísifo* na tentativa de explicar o sentido profundo da peça. Tratando do mesmo tema, as obras evidentemente dialogam, e é inegável que a leitura do conjunto oferece, de maneira mais profunda, a dimensão que o absurdo da condição humana ganha para Camus naquele momento; no entanto, as obras, individualmente, obedecem – ou subvertem, não importa – as regras próprias de cada gênero. Antes de ser explicação, *O mito de Sísifo* é um ensaio sobre o absurdo; mais do que exemplo, *O Estrangeiro* é um romance; *le Malentendu* e *Caligula* são peças de teatro, e não encenações do mito⁹.

Para me ater às peças, interessa notar que, embora o tema seja o absurdo, o modelo adotado se aproxima do clássico – entendido clássico como o modelo elaborado por Aristóteles na *Poética*: nas duas peças, existe uma progressão da história que levará as personagens a cumprir seu destino infalivelmente trágico, que deverá causar no espectador um misto de “temor e pena”. É preciso, no entanto, fazer algumas ressalvas: já não são os deuses que traçam o destino, mas sim os próprios homens, cujas escolhas determinam as consequências; os protagonistas não se aparentam tanto aos heróis de Aristóteles, cuja nobreza superior deveria contrastar com a

⁹ Sobre o ciclo do absurdo da obra de Camus, ver a dissertação de mestrado de Samara Geske, “O avesso e o direito da escritura camusiana” (FFLCH – USP, 2011). Nesse estudo, a autora trata do ensaio e do romance, lidos em paralelo com os *Écrits de jeunesse*, para buscar aí o que poderia ser lido como a gênese de um pensamento que se constrói por imagens do absurdo.

arbitrariedade divina: Jan, do *Malentendu*, deixou a família em sua terra natal e volta só muitos anos depois para resolver sua culpa, já com a vida confortável; Calígula, transtornado por uma grande perda – do amor, do sentido da vida –, descobre a arbitrariedade da vida e decide tornar-se deus, decidindo ele mesmo o destino das pessoas. Assim, a catarse que se deseja do leitor/espectador é operada pelo homem, mais consciente (Calígula), ou menos consciente (Jan) da falta de sentido que rege sua existência.

Ancorado na obra de Camus, especialmente no ensaio *O mito de Sísifo*, o pesquisador inglês Martin Esslin, em seu livro *O teatro do absurdo*, privilegia duas concepções centrais do ensaio como basilares para justificar o termo “absurdo” aplicado ao teatro de vanguarda dos anos 1950-1960: a constatação da falta de sentido da vida e a inutilidade do suicídio, de modo que resta ao ser humano apenas continuar a rolar seu rochedo. Assim, parece-lhe que as peças teatrais de Beckett, Ionesco, entre outros autores do período, retratam essa realidade absurda, levando à cena personagens que, sem se questionar a respeito do sentido de suas ações, simplesmente agem e se relacionam entre si por meras convenções. Como apontado acima, esse teatro de vanguarda da metade do século XX explora a condição absurda tanto na temática que norteia tal produção quanto na forma da expressão artística, o que, ainda segundo Martin Esslin, caracteriza-o como um movimento, ao mesmo tempo em que o distingue do teatro filosófico de Sartre e do próprio Camus. Sobre este aspecto, afirma o crítico que:

[...] esses autores diferem dos do Absurdo num aspecto importantíssimo: apresentam sua noção da irracionalidade da condição humana sob 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 aos recursos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre e 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, 1969, p. 20)

Compreendido como um movimento por parte da crítica, o Teatro do Absurdo, visto por Martin Esslin, se caracterizaria, portanto, pela relação complementar entre o tema do absurdo e uma forma aparentemente sem sentido ou irracional. A sistematização elaborada por Martin Esslin não é a primeira, mas certamente é a mais bem-sucedida. Antes dele, alguns críticos já haviam apontado os diálogos possíveis entre as obras de Beckett, Ionesco, Genet e Adamov, que ganhavam a cena parisiense no mesmo período; o que Esslin fez de muito particular foi unir tais dramaturgos, conferindo-lhes uma base filosófica contemporânea – o absurdo existencialista –, ao mesmo tempo em que buscava no cânone literário seus possíveis ancestrais. É preciso notar que a tentativa de nomear o movimento foi bem sucedida, visto que ainda hoje, passados cinquenta anos do período de maior produção e divulgação das obras que o constituem, é quase

impossível dissociar os nomes de Eugène Ionesco e sua *Cantatrice chauve* ou Samuel Beckett com *Esperando Godot* do rótulo de “teatro do absurdo”.

A repercussão do livro de Esslin foi tão expressiva que o próprio autor voltou à sua sistematização, ainda em 1970, com o volume *Au-delà de l'absurde*¹⁰, a fim de reafirmar algumas posições e desfazer os mal-entendidos resultantes da leitura de *O teatro do absurdo*. Se o título da obra de 1970 pode sugerir um processo de revisão que leve para *além do absurdo*, os ensaios ali reunidos tratam logo de desfazer o engano: trata-se antes de retomar e esclarecer a ideia de um movimento, uma escola, cuja forma se acorda perfeitamente à angústia do absurdo existencial, tema das peças. No artigo “Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurde”, entre o orgulho e a vergonha de ter inventado algo que a princípio não passava de uma hipótese de trabalho, mas que acabou por se tornar uma etiqueta, Esslin afirma:

É um erro fundamental pretender que todas as obras cobertas por esse rótulo sejam parecidas, ou mesmo próximas; e é um absurdo conferir um valor de julgamento ao conjunto da categoria. [...] Mas – e eu acreditava ter me explicado suficientemente em meu livro para deixar isso claro – o que esses autores expressam não é uma tomada de posição ideológica, mas antes seu desconcerto diante da ausência, em nosso mundo, de um princípio unificador coerente e geralmente accito, de uma ideologia, de um rótulo, chamem como quiserem¹¹. (ESSLIN, 1970, p. 260)

Sobre a obra de Esslin, vale citar a crítica de Renée Saurel publicada na revista *Les Temps modernes*, no. 304, em novembro de 1971, que dá a medida da importância de tais precursores para a arte teatral ainda em 1971:

Com exceção dos fornecedores do teatro comercial, todo dramaturgo se opõe às formas antigas e se propõe, se não construir sozinho o edifício do teatro de seu tempo, ao menos colocar aí uma pedra. E toda forma nova deve, sob risco de permanecer natimorto, oferecer um conteúdo novo. Se um jovem autor de hoje não sente a necessidade de escrever uma exposição, de construir uma intriga coerente que leve a um desenlace, se ele não se sente obrigado a precisar seus personagens com um traço definitivo, se ele pode jogar com a cronologia, abolir o pensamento discursivo, desagregar a linguagem, até mesmo suprimi-la, ele o deve àqueles que, antes dele, questionaram as formas teatrais¹².

¹⁰ O livro é composto por diversos artigos, publicados anterior e esparsamente, ou ainda resultantes de conferências: no entanto, o contexto da primeira publicação desses textos não é dado.

¹¹ « C'est une erreur fondamentale de prétendre que toutes les oeuvres couvertes par cette étiquette sont pareilles, ou même très proches ; et c'est une absurdité d'attacher une valeur de jugement à l'ensemble de la catégorie. [...] Mais – et je croyais m'être suffisamment expliqué là-dessus dans mon livre pour le rendre clair – ce que ces auteurs expriment, ce n'est pas une prise de position idéologique mais plutôt leur désarroi devant l'absence, dans notre monde, d'un principe unificateur cohérent et généralement accepté, d'une idéologie, d'une étiquette, appelez ça comme vous voulez. »

¹² « A l'exception des fournisseurs du théâtre commercial, tout dramaturge s'oppose aux formes anciennes et se propose, sinon de construire à lui seul l'édifice du théâtre de son temps, du moins d'y apporter une pierre. Et toute forme nouvelle doit, sous peine de rester mort-née, offrir un contenu nouveau. Si un jeune auteur d'aujourd'hui ne ressent pas la nécessité d'écrire une exposition, de construire une intrigue cohérente menant à un dénouement, s'il ne

No entanto, mesmo entre os dramaturgos, a nomenclatura não é ponto pacífico, como ressalta o historiador Marvin Carlson em *Teorias do teatro*:

O aparecimento de *O mito de Sísifo*, de Camus, em 1951¹³, transformou o “absurdo” num lema literário da moda, ao qual diversos escritores recorreram para classificar o novo drama – a despeito dos protestos tanto de dramaturgos existencialistas como Sartre e Camus, quanto dos assim rotulados como Ionesco e Adamov. Em “Cerisy-la-Salle” (1953), Ionesco considerou o termo “absurdo” “tão vago que já nada significa, uma definição fácil de coisa alguma”. [...] Em *l'Homme et l'enfant* [*O homem e a criança*] (1968), Adamov firmou ainda mais vigorosamente sua ojeriza ao rótulo, dizendo-o ao mesmo tempo incorreto e irritante. (CARLSON, 1997, p. 399)

Para Carlson, as obras de Beckett, Ionesco e outros dramaturgos chamados “de vanguarda” se aproximam menos pelo arcabouço filosófico a que estariam ligadas do que pelo desejo de ruptura em relação ao modelo do teatro tradicional francês que ainda vigorava na época, com sua “tendência ao realismo e o desenvolvimento psicológico do caráter” (1997, p. 400). Ainda de acordo com o historiador, o que poderia configurar certa unidade de pensamento – ou o que chamamos anteriormente de “confluência” – consiste na necessidade emergente de renovação também nas artes cênicas, a exemplo do que as vanguardas do início do século (futurismo, cubismo, surrealismo) haviam feito com a música, as artes plásticas e a literatura.

O termo “vanguarda” também se faz bastante recorrente na fortuna crítica acerca do período literário/artístico focalizado nesta proposta de estudo. Léonard C. Pronko parte da concepção de vanguarda para tratar das obras de figuras emblemáticas do que chama “anti-teatro” em sua obra *Théâtre d'avant-garde: Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Na introdução, o autor explicita o sentido que o termo assume em seu texto, recorrendo ao significado militar do vocábulo: “Vanguarda é, como se sabe, um termo militar que designa parte da tropa que precede o corpo principal de um exército e prepara o terreno”¹⁴ (PRONKO, 1963, p. 11). Rejeitando a concepção de Martin Esslin de um “Teatro do Absurdo”, Pronko justifica sua escolha pelo termo “vanguarda”:

se sent pas contraint de cerner ses personnages d'un trait définitif, s'il peut jouer avec la chronologie, bannir la pensée discursive, désagréger le langage, voire le supprimer, il le doit à ceux qui, avant lui, ont remis en question les formes théâtrales. »

¹³ A primeira edição de *Le mythe de Sisyphe* de Albert Camus, em francês, data de 1942, e não de 1951, como assinala Esslin. A hipótese de que o teórico poderia se referir à primeira edição inglesa, *The Myth of Sisyphus*, também não se confirma, já que a tradução foi realizada por Justin O'Brien em 1955.

¹⁴ « Avant-garde est, comme on sait, un terme militaire désignant cette partie des troupes qui précède le corps principal d'une armée et prépare le terrain. »

O Teatro do Absurdo seria bastante próprio, mas parece excluir um escritor como Schehadé, e estabelecer ao mesmo tempo uma relação muito estreita com o existencialismo. Escolhi *Vanguarda* como sendo o termo mais geral (e o mais ambíguo, sem dúvida), e porque ele sugere ao mesmo tempo uma certa continuidade com os escritores mencionados.¹⁵ (PRONKO, 1963, p. 34. Grifos do autor)

Para o autor, portanto, o vanguardismo do teatro em questão está ligado a seu caráter experimental, e não especificamente filosófico – como a premissa do estudo de Esslin –, que não apenas rejeita as concepções tradicionais, mas propõe uma renovação de temas e técnicas, de maneira a romper com as fórmulas clássicas do teatro francês até aquele momento e harmonizá-lo com a modernidade:

Cinquenta anos de exposição às novas formas de abordar a pintura, a poesia e a música, duas guerras mundiais, a vulgarização de uma filosofia do absurdo, talvez tenham amortecido a resistência a um teatro que, pela primeira vez, reflete o espírito moderno tanto no fundo quanto na forma.¹⁶ (PRONKO, 1963, p. 33)

Emmanuel Jacquart, pesquisador responsável pela organização do *Théâtre complet* de Eugène Ionesco, edição da Pléiade, numa releitura do teatro francês dos anos 1960, que funciona como resposta, ainda que tardia, ao *Teatro do absurdo* de Esslin, escreve *le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov* (1998). Assim como os dramaturgos de que trata se definem sobretudo pela oposição em relação ao estabelecido, também o nome “derrisão” é justificado por Jacquart principalmente pelo confronto com a crítica até aquele momento. Sobre a sistematização proposta por Esslin, o pesquisador francês ressalta as implicações filosóficas do termo, que recupera muito estritamente os princípios existencialistas, e aponta ainda para um outro problema: na tentativa de validar o movimento, Esslin acaba por ligar esse novo teatro à determinada tradição, da comédia de Aristóфанes, passando por Shakespeare até chegar a Charles Chaplin. A desconfiança de Jacquart em relação a essas associações se justifica, pois, mesmo sem a pretensão de criar o teatro ou, mais modestamente, a comédia, o que Beckett, Ionesco e Adamov fazem é renovar a cena do teatro tradicional, oferecendo ideias e recursos cênicos que ainda não tinham sido levados ao palco. Não se trata de negar, nem simplesmente, nem totalmente, uma tradição, mas de se opor a ela e propor algo novo.

Os dramaturgos que sustentam o estudo de Jacquart representam uma vanguarda, mas o

¹⁵ « *Le théâtre de l'Absurde* serait assez propre, mais semble exclure un écrivain comme Schehadé, et établir en même temps une relation trop étroite avec l'existencialisme. J'ai choisi *Avant-garde* comme étant le terme le plus général (et le plus ambigu sans doute), et parce qu'il suggère en même temps une certaine continuité avec les écrivains que nous avons déjà mentionnés. »

¹⁶ « Cinquante années d'exposition à de nouvelles manières d'aborder la peinture, la poésie et la musique, deux guerres mondiales, la vulgarisation d'une philosophie de l'absurde, ont peut-être amorti la résistance à un théâtre qui, pour la première fois, reflète l'esprit moderne et dans le fond et dans la forme. »

termo, tal como utilizado por Pronko, é recusado, devido à sua vulnerabilidade, já que cada momento histórico/estético tem sua vanguarda, que deverá durar até um dia tornar-se clássica. Já um pouco distanciados dos anos 1960, hoje podemos chamar as obras de Beckett e Ionesco de clássicos do teatro francês do século XX. Nesse sentido, é interessante notar que o que no início fora chamado de anti-teatro, anti-literatura, passa aos poucos a ser identificado com a tradição, seja para conferir-lhe maior autenticidade, como no caso de Esslin, que recupera o passado, seja na demonstração da existência de um projeto estético que marca uma renovação na arte teatral e sua posterior abertura, como faz Jacquart.

Interessa notar que a obra de Emmanuel Jacquart se atém às obras de Beckett, Ionesco e Adamov da década de 50; essa ressalva deixa de fora a obra posterior dos dramaturgos, que já não atende aos princípios do teatro da derrisão tal como sugeridos pelo autor, cuja opção aparece justificada na introdução ao volume:

Preocupado em evitar as generalizações abusivas, restringi o corpus de materiais aos anos cinquenta, década ao longo da qual os recém-chegados apresentavam o máximo de semelhanças. Isso me levou a dispensar as obras ionesquianas mais recentes e a manter apenas as sete ou oito primeiras peças de Adamov (jovem autor então anárquico que não suspeitava que com *Paolo Paoli* se engajaria resolutamente na via do teatro social e político). O caso de Beckett não colocava dificuldades. Beckett tendo afirmado, como seus críticos, que tinha acabado por se repetir, pareceu-me desejável examinar todas as suas obras. Se apesar dessas preocupações operacionais eu me autorizei às vezes a evocar os anos sessenta, é porque eu desejava revelar os prolongamentos do teatro de derrisão.¹⁷ (JACQUART, 1998, p. 13-14)

Com efeito, nos anos 1960, a produção teatral dos três dramaturgos contemplados pelo estudo sofre alterações consideráveis: se Beckett preserva a tendência já demonstrada para a concisão, caminha a partir daí para o minimalismo, com peças cada vez mais curtas que tendem à concentração extrema: de personagens, de falas, de espaço; Ionesco, por meio de seu recorrente personagem Béranger, instaura no palco um mundo pessoal e onírico, e seu teatro se mostra cada vez mais autobiográfico; Adamov, recusando o passado esteta, vincula-se a uma nova tradição: o teatro engajado à moda de Brecht. Entende-se portanto que o “teatro de derrisão” é um fenômeno marcado temporalmente, pois a vanguarda proposta naquele período específico têm seu efeito na renovação do modelo tradicional, na derrisão desse modelo. A partir do momento

¹⁷ «Soucieux d'éviter les généralisations abusives, j'ai restreint le corpus de matériaux aux années cinquante, décennie au cours de laquelle les nouveaux venus présentaient le maximum de similitudes. Cela m'a conduit à écarter les oeuvres ionesquiennes les plus récentes et à ne retenir que les sept ou huit premières pièces d'Adamov (jeune auteur alors anarchisant qui ne se doutait point qu'avec *Paolo Paoli* il s'engagerait résolument sur la voie du théâtre social et politique). Le cas de Beckett ne posait pas de difficultés. Beckett ayant affirmé, comme ses critiques, qu'il avait fini par se répéter, il m'a paru souhaitable d'examiner toutes ses oeuvres. Si malgré ces précautions opératoires je me suis parfois cru autorisé à évoquer les années soixante, c'est que je tenais à révéler les prolongements du théâtre de dérision. »

em que a “renovação” se torna matéria de tese, prêmio Nobel (Beckett, em 1969), Academia Francesa (Ionesco, também em 1969), esse ponto em que a vanguarda encontra o cânone, a renovação chega a seu termo, e resta então dar origem a outras renovações.

O novo teatro chegou então a seu termo como antes dele o teatro da tradição. Depois de *A cantora careca*, *Esperando Godot*, *As cadeiras* e *Dias felizes*, uma etapa decisiva foi superada e a nova geração que pegou sua rendição testemunha a seu modo. Beckett, Ionesco (e mesmo Adamov) traçaram então uma via nova a seus sucessores.¹⁸ (JACQUART, 1998, p. 26)

O que definiria então o teatro de derrisão para pensá-lo como um movimento que teve começo, meio, fim e desdobramentos? Para Emmanuel Jacquart, o que melhor define o teatro de que trata é o princípio da oposição, presente nas recusas apontadas pelo pesquisador. Neste ponto, Jacquart cita o texto de Jean-Paul Sartre “Myth and Reality in the Theatre”, resultado de uma conferência proferida em Bonn em 1966 e publicado pela revista inglesa *Gambit*, em 1967. Para Jacquart, Sartre teria aproximado os dramaturgos justamente pelo princípio da oposição, ou, como diz, “pelo espírito de oposição sistemática” (JACQUART, 1998, p. 50). No entanto, ao sistematizar as recusas desse tipo de teatro, faltou mencionar que também a estrutura proposta é inspirada pelo artigo de Sartre. Nesse texto, que não se atém aos dramaturgos da derrisão, mas fala de um “teatro crítico” e das relações deste com o cinema, Sartre opõe dramaturgos contemporâneos de tendências tão diversas quanto Genet, Brecht, Peter Brook e Ionesco para, através da comparação, chegar a uma espécie de denominador comum: três “recusas essenciais”, a saber, a recusa da psicologia, da intriga e do realismo:

Pela recusa da psicologia, ele [os autores] recusam o reinado da burguesia, porque o teatro psicológico é, no fundo, um teatro ideológico que significa que não são as condições históricas e sociais que fazem o homem, que há um determinismo psicológico e uma natureza humana que é a mesma em qualquer lugar. [...] Eles recusam as comodidades da intriga. Não há mais intriga no sentido de uma pequena história anedótica bem construída com um desenvolvimento, um meio e um fim; não há mais porque eles acham que isso é divertir, desviar a atenção do espectador do essencial. [...] Eles não querem renunciar totalmente à construção, mas querem construir rigorosamente o sujeito. [...] Seu objetivo não é contar uma historieta, mas construir um objeto temporal no qual o tempo, por suas contradições, por sua estrutura, colocará em relevo de uma maneira surpreendente o que é propriamente o sujeito. Enfim, eles recusam o realismo simplesmente porque no fundo, é toda uma filosofia que eles não querem. É em primeiro lugar uma filosofia que lhes parece burguesa, e em seguida, é a ideia que a realidade é realista. [...] Essas três recusas do mundo manifestam que o teatro novo não tem nada de absurdo, mas que, pela crítica, ele volta ao grande tema fundamental da teatralidade que é, no fundo, o Homem como acontecimento, o homem como

¹⁸ « Le nouveau théâtre est donc parvenu à son terme comme avant lui le théâtre de tradition. Après *La Cantatrice chauve*, *En attendant Godot*, *Les Chaises* et *Oh ! les beaux jours*, une étape décisive a été franchie et la nouvelle génération qui a pris sa relève en témoigne à sa façon. Beckett, Ionesco (et même Adamov) ont donc tracé une voie nouvelle à leurs successeurs. »

Jacquart amplia as recusas de Sartre para cinco: a primeira proposta pelo pesquisador é a “recusa das preocupações não-artísticas”, que equivale a dizer, recusa ao engajamento e às preocupações políticas. Seguem outras: recusa do realismo-naturalismo, que, se não é exatamente algo novo nas artes, aparece extremada no teatro de derrisão, ao levar à cena o *nonsense* e a fantasia; recusa do psicologismo e da causalidade, que toca a contestação de todo tipo de lógica, já que ação e reação podem não coincidir; recusa do texto exclusivamente literário e do teatro dialogado, por um tipo de arte que seja mais teatro do que literatura e, mais do que isso, coloca-se em questão a linguagem como fundadora da realidade. Por fim, a recusa das convenções usadas e do passado, que sintetiza todas as outras. Convenções tais como o aparte, a conversa ouvida por uma terceira pessoa, a exposição tradicional, tudo o que servia para incluir o público na peça. A relação entre fundo e forma, bem como a ausência de conflito, deveriam desestabilizar o público, ou *épater le bourgeois*.

Na busca por critérios que definam o “novo-velho” teatro, por sua realização inovadora nos modos de fazer cênico, Emmanuel Jacquart toma, pois, a expressão cunhada por Eugène Ionesco de “teatro da derrisão”, pensando a derrisão como “uma atitude que implica um julgamento de valor pejorativo ou negativo que se manifesta pelo escárnio, pelo desprezo e pelo riso mordaz” (1998, p. 33). A uma ideia de derrisão, leia-se aqui postura assumida diante da realidade e de sua representação, aplica-se a investigação dos elementos que a concretizam: temas, personagens, composição, linguagem.

No entanto, quando a intriga dava mostras de chegar a seu termo e anunciava-se o desfecho da peça sobre a nomenclatura, neste momento em que um pesquisador parece ter encontrado na obra do próprio criador uma expressão que dê a medida desse teatro, eis que irrompe o dramaturgo:

IONESCO (*com orgulho*) – O teatro dito “do absurdo” (Esslin) ou da “derrisão” (definição de E. Jacquart) e que eu prefiro chamar de “o novo teatro” ou “de

¹⁹ « Par le refus de la psychologie, ils [les auteurs] refusent le règne de la bourgeoisie, parce que le théâtre psychologique est au fond un théâtre idéologique qui signifie que ce ne sont pas les conditions historiques et sociales qui font l’homme, qu’il y a un déterminisme psychologique et une nature humaine qui est partout la même. [...] Ils refusent les commodités de l’intrigue. Il n’y a plus d’intrigue au sens: petite histoire anédoctique bien construite avec développement, un milieu et une fin ; il n’y en a plus parce qu’ils estiment que c’est divertir, détourner l’attention du spectateur de l’essentiel. [...] Ils ne veulent pas renoncer à toute construction, mais ils veulent construire rigoureusement le sujet. [...] Leur but n’est pas de raconter une historiette, mais de construire un objet temporel dans lequel le temps, par ses contradictions, par ses structurations, mettra en relief d’une façon saisissante ce qui est proprement le sujet. Enfin, ils refusent le réalisme simplement parce qu’au fond c’est toute une philosophie dont ils ne veulent pas. C’est d’abord une philosophie qui leur paraît bourgeoise, et ensuite c’est l’idée que la réalité est réaliste. [...] Ces trois refus du monde manifestent que le théâtre nouveau n’a rien d’absurde, mais que, par la critique, il revient au grand thème fondamental de la théâtralité qui est au fond, l’homme comme événement, l’homme comme Histoire dans l’événement. »

vanguarda”, uma vanguarda sempre viva, uma vez que desde os anos 1950, esse teatro, muito característico, não foi substituído.²⁰ (IUNESCO, 1987, p. 45-46. Didascálias minhas.)

Ionesco gosta de brincar com as próprias contradições: nega teatro do absurdo, mas se irrita ao ver o nome de Beckett como pioneiro do... teatro do absurdo; questiona a volatilidade do termo vanguarda, ao qual prefere teatro da derrisão. Mas também este não basta, e, em *La quête intermittente*, atribui a Jacquart o termo por ele cunhado, do qual discorda...

Aparte: o cômico, o trágico e o clássico

Novo teatro. De vanguarda. Ou de derrisão. Mas o que vinha antes? A quem se opõe? De que cômico fala Ionesco? E de que trágico? Por que este cômico e este trágico remontam ao clássico? O trágico de Ionesco, se ele existe, certamente não é o mesmo de Sófocles, que deu as bases para Aristóteles estabelecer o que viriam a ser as regras da tragédia, estas revisitadas sobretudo a partir do Renascimento e, além, do romantismo, como expõe Peter Szondi em *O sentimento da tragédia*. Tampouco o cômico é aquele apenas esboçado na *Poética*, mas está ligado a uma nova configuração social, muito mais condizente com o cômico analisado por Henri Bergson em seu ensaio sobre o riso. Embora não recupere as regras da Antiguidade, a releitura do clássico na modernidade guarda, se não semelhanças explícitas, ao menos a inspiração dos modelos antigos.

Impossível tocar o conceito de tragédia, mesmo que de passagem, sem fazer referência à *Poética* de Aristóteles. Trata-se de muito mais do que um texto basilar: a *Poética* é o próprio fundamento do gênero, que lança luz sobre o que veio antes e determina o que viria depois. Toda a produção teórico-filosófica sobre a tragédia tem na obra de Aristóteles seu ponto de ancoragem, seja para confirmar, atualizar ou contradizer os pressupostos ali estabelecidos. De maneira análoga, a própria produção teatral que se quer válida busca se adequar às regras firmadas pela poética aristotélica naquele momento histórico. Determinada por e determinante da produção teatral de um período, a *Poética* é um legado vivo da teoria teatral.

A partir da análise de elementos das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, sempre em comparação com as grandes epopeias, Aristóteles propôs o que viriam a ser consideradas as regras da tragédia clássica: arte imitativa por excelência, porque não apenas conta, mas mostra, põe em cena, encarna as ações. A fim de garantir o máximo de verossimilhança, encontramos na *Poética*, ainda em estado germinal, aquilo que se convencionou chamar de regra das três unidades: unidade de ação, de espaço e de tempo. Tal preocupação com a verossimilhança se justifica por

²⁰ « Le théâtre dit ‘de l’absurde’ (Esslin) ou de la ‘dérision’ (définition E. Jacquart) et que je préfère appeler ‘le théâtre nouveau’ ou ‘d’avant-garde’, une avant-garde toujours vivante, puisque depuis les années 1950, ce théâtre, très caractéristique, n’a pas eu de relègue. »

outro elemento de absoluta importância, apontado com clareza por Aristóteles em sua obra e definidor do gênero: a catarse, misto de temor e pena, efeito que se deseja provocar no público. Quanto ao caráter do herói, e ainda para que o efeito seja alcançado, é preciso que haja certa cumplicidade entre espectador e herói, possível apenas se o caráter deste for elevado e seu destino, trágico.

A tragédia é a mimese de uma ação em que a virtude está implicada, ação que é completa, de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento diversamente distribuída entre as partes, mimese realizada por personagens em cena, e não por meio de uma narração, e que, por meio da piedade e do temor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, p. 52)

Encontram-se aí enunciados alguns dos princípios básicos da arte teatral: a mimese e a ação em cena, realizada por personagens. No que diz respeito especificamente à tragédia, Aristóteles se vale das noções de virtude, da linguagem ornamentada e da catarse como elementos de identidade do gênero poético. Assim, a tragédia se aproximaria da comédia porque também esta se faz da mimese de ações desenroladas em cena, mas o enredo, a linguagem e os caracteres diferem totalmente, bem como a finalidade, o efeito que desejam produzir. Nesses pontos – enredo, linguagem, caracteres –, a tragédia estaria mais próxima da epopeia, contudo guarda cada qual sua identidade no modo de realizar a mimese: enquanto a epopeia narra as ações dos heróis, a tragédia as coloca em cena. Sobre a relação entre mimese e ação, o filósofo estabelece um limite ao mesmo tempo claro e sutil que viria a ser problematizado nos estudos sobre a arte do ator no século XIX:

Então, os personagens não realizam ação com o intuito de mimetizar um caráter, mas adquirem o caráter ao mesmo tempo e graças às ações. De forma que as ações e o enredo são a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o mais importante. (ARISTÓTELES, p. 56-57)

A leitura que o Classicismo francês fará das *Poéticas* – de Aristóteles e especialmente a de Horácio, que guarda grande fidelidade de ideias em relação ao modelo grego –, expressa pela *Art poétique* de Nicolas Boileau (1674), também demonstra primar pela finalidade. No entanto, trata-se de uma configuração sócio-histórica inteiramente diferente daquela a que Aristóteles se dirigia: a França do século XVII, em pleno processo de unificação e expansão, faz da língua seu instrumento maior de afirmação. No poema prescritivo de Boileau, a ideia de finalidade aparece invariavelmente ligada à noção de *bienséance* – que pode ser traduzida como “conveniência”, mas também como “decoro”, “decência”; ou seja, respeita tanto aquilo que se convencionou social quanto moralmente.

Afirmativa da identidade, a língua francesa figura aqui como a musa do poeta, fundo e forma de seus cantos. Boileau trabalha a linguagem tal como prescreve aos que desejam se lançar na empreitada: com o máximo cuidado na métrica, na cesura, na riqueza das rimas, na escolha do léxico. Seu decoro, ao mesmo tempo linguístico e moral, o faz reler o princípio da catarse aristotélica sob uma adjetivação que atenua o temor e a pena, ao mesmo tempo em que revela o bom gosto institucional naquele momento na França:

Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce terreur,
Ou n'excite en notre âme une pitié charmante.²¹ (BOILEAU, 1881, p. 26)

Ora, temor e pena, assim, secos, sem adjetivos, são sensações desagradáveis – que precisavam mesmo ser desagradáveis pois deveriam fazer os espectadores purgar, expiar suas penas e temores pela identificação com o destino trágico do herói. Para Boileau, no entanto, traduzindo o novo gosto francês, o movimento é “belo”; o furor, “agradável”; o terror é “doce” e a piedade, “encantadora”. O princípio da catarse, provocar temor e pena, continua aí, mas não deve haver o choque da sensibilidade do espectador, que precisa ser conquistado primeiro, nesse jogo de sedução proposto, sem ferir as regras da decência.

Ainda na releitura de alguns princípios da *Poética* proposta por Boileau, a atenção conferida à unidade aparece aqui muito mais rígida, alçada à categoria de regra. No texto de Aristóteles, pode-se ler os indícios de uma prática: as intrigas apresentadas nas tragédias não costumavam ultrapassar um pôr-do-sol, nem se deslocar espacialmente, de modo a garantir o máximo de verossimilhança e identificação com o público. Mas enquanto na *Poética* tais unidades se mostram de maneira um pouco difusa, na *Art poétique*, Boileau não se furta a nomear como “regras” as unidades que devem estruturar a tragédia:

Mais nous, que la raison à ses règles engage,
Nous voulons qu'avec art l'action se ménage :
Qu'en un lieu, qu'un un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.²² (BOILEAU, p. 27)

Vale notar, entretanto, que o lugar que Boileau ocupa na história literária, e, de maneira especial, na história dos gêneros literários é fruto muito mais do campo político-literário do qual participava do que ligado propriamente a algum pioneirismo. Historiógrafo do rei Louis XIV, Nicolas Boileau foi amigo de Racine e de Molière e membro da Academia francesa, eleito em

²¹ Tradução de Célia Berrentini, *A Arte Poética*, 1979: “Se a agradável exaltação de um belo sentimento não nos domina muitas vezes com um doce terror, ou não excita em nossa alma uma piedade que agrada extremamente”.

²² “Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto”.

1684. Sua *Art poétique* parece refletir, em alguma medida, o círculo que representava: uma aristocracia nas relações sociais e no gosto poético, expressa pela preocupação com a língua francesa pura e elevada, além do decoro que deve reger a criação, de modo a manter o público sob controle. Instrumento de retórica, é claro, mas também instrumento político, a proposta poética de Boileau deseja reiterar a disciplina inerente ao regime monárquico no campo literário²³.

Vimos até aqui tratando de poéticas da tragédia, pensada como um gênero literário específico. A dimensão trágica, no entanto, é mais ampla do que a poesia pode abarcar; não se trata de uma alegoria que se realiza apenas em cena, diante de um público, mas de uma entre tantas contingências da problemática condição humana. Não raro, portanto, a filosofia se debruça sobre a tragédia e, de maneira mais abrangente, sobre o trágico. Peter Szondi, em seu *Ensaio sobre o trágico* busca em filósofos alemães idealistas e pós-idealistas os elementos constituintes das variadas dialéticas que sustentam o conceito de trágico para, na segunda parte do ensaio, passar à análise do trágico em peças de teatro.

Logo na introdução, Szondi distingue a proposta das poéticas das reflexões filosóficas de que trata em seu ensaio; assim:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia. [...]

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. (SZONDI, 2004, p. 23-24)

São muitas as distâncias entre a poética aristotélica da tragédia e a filosofia do trágico: distância de tempo, de espaço, de ação. *Et pur...* Valendo-se desde a introdução do mecanismo dialético que vai identificar no pensamento alemão a partir do século XVIII, Peter Szondi opõe a filosofia do trágico à poética, da qual é fruto²⁴.

²³ A despeito (mas não totalmente) dessa relação institucional entre o poeta e a poética estabelecida pelo Classicismo francês, tão intensa quanto duradoura, é válido rever a posição por ele ocupada, considerando que sua obra data de 1674, momento em que muito já tinha sido escrito acerca dos gêneros poéticos. Em *Les grandes théories du théâtre*, Marie-Claude Hubert ressalta que as releituras dos gregos, que marcariam o Classicismo francês, datam do início do séc. XVI, quando são traduzidas em francês a *Poética* de Aristóteles e a *Arte poética* de Horácio. A partir daí, os comentadores, impulsionados pelos renascentistas italianos, se voltam para esses textos fragmentados de modo a preencher suas lacunas e, assim, atualizar o sentido, adaptando as ideias aí expressas às novas configurações. Durante todo um século, portanto, desenhava-se a teoria do teatro clássico francês, antes que Boileau colocasse o que frequentemente se acredita ser a pedra fundamental. Segundo Marie-Claude Hubert: “Quando aparece a *Arte poética*, em 1674, o teatro clássico já produziu suas obras mestras. Molière acaba de morrer, Racine renunciará ao teatro profano três anos mais tarde. Se durante muito tempo atribuiu-se a Boileau um papel que ele não representou, é porque ele mesmo, em suas obras, forjou-se uma lenda.” (HUBERT, 1998, p. 52)

²⁴ No prefácio à edição brasileira, o tradutor Pedro Süsskind apresenta traços de uma importante documentação do arquivo de Peter Szondi e dos diálogos do intelectual com seus contemporâneos, além de trechos da

A dialética fundamental, já a partir de Schelling entre 1798 e 1800, reside na relação trágica entre fatalidade e destino, flagrante contradição que primeiro induz o herói ao erro para poder então castigá-lo por esse erro do qual ele é e não é culpado. Nesse sentido, a afirmação de uma vontade – ou da liberdade, na visão idealista do filósofo alemão – faz de Édipo ao mesmo tempo o vencedor e o vencido, que não aceita passivamente seu destino, mas que por ele é arrebatado. Para Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação* (1819), o trágico como dialética adquire uma forma nova: tratar-se-ia aqui de negar a vontade e, por meio desse processo de resignação, alcançar o sublime “com o despontar do conhecimento de que o mundo e a vida não podem oferecer nenhum prazer verdadeiro” (apud SZONDI, 2004, p. 52). Pela afirmação ou pela negação da vontade, tanto Schelling quanto Schopenhauer parecem acreditar em uma transcendência possível do fenômeno trágico, mas para este último, a resignação que sublima o *hic et nunc* da existência parece engendrar nova dialética, fazendo do cômico o oposto indissociável do trágico, duas máscaras da mesma face.

A vida de qualquer indivíduo, considerada no seu conjunto e na sua generalidade e unicamente nos fatos mais salientes, é, em realidade, sempre uma tragédia; mas, examinada nos pormenores, tem o caráter duma comédia. Porquanto o andamento e os tormentos de cada dia, as incessantes amolações do momento, os desejos e os temores da semana, os aborrecimentos de toda hora que nos foram mandados pela sorte sem pausa ocupada em escarnecernos, tudo isto são deveras cenas de comédia. Mas, as ambições sempre desiludidas, os esforços sempre inúteis, as esperanças esmagadas sem piedade pela fortuna,

Os erros fatais de toda vida, com a dor que vai aumentando e com a morte por conclusão, eis em verdade a tragédia. Deste modo, e como se à desolação da existência a sorte tivesse querido juntar ainda a ironia, a nossa vida deve compreender todas as dores da tragédia, sem que ao mesmo tempo nos seja possível conservar ao menos a dignidade das personagens trágicas; devemos, ao contrário, nas largas particularidades da vida, ser, forçosamente, vulgares caracteres cômicos. (SCHOPENHAUER, p. 38)

Tragédia e comédia não se excluem nem se justapõem, mas, inextricavelmente, constituem o caráter próprio da vida de todo indivíduo. O caráter cômico da vida advém das misérias cotidianas, potencializadas pela desesperança maior diante da inevitabilidade do final trágico; o desejo de transcendência move então o homem, que continua repetindo suas ações, comicamente, retrato trágico de sua condição finita. Seguindo Peter Szondi em seu breve panorama da filosofia alemã, debruçado sobre o trágico, chegamos pois a Kierkegaard e à inclusão de um elemento bastante revelador da estética do período: a questão do ponto de vista. Assim, Szondi cita um excerto da obra *Pós-escritos não científicos* (1846): “O trágico é a contradição

correspondência referente à publicação, como a resposta ao editor alemão que sugeria a mudança de título para *Dialética do trágico*. Na carta de Peter Szondi, encontramos mais uma chave de leitura: “não se trata de dialética do trágico, mas do trágico como dialética” (SZONDI, 2004, p. 10). A dialética não se encontra no trágico em si, mas dele se desprende para se tornar o epicentro da tragédia.

sofredora... A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída” (apud SZONDI, 2004, p. 59). Já não se trata tão somente da existência do trágico como contradição, mas sobretudo da percepção, do olhar para essa contradição que faz inutilmente buscar a saída. A perspectiva está assim ligada à consciência do indivíduo diante do “sem-saída” que rege sua existência, e é mais na consciência do que na condição que reside o trágico. Interessante notar ainda de que maneira a percepção do próprio Kierkegaard o levou a um caminho semelhante ao de Schopenhauer, ao colocar em paralelo o trágico e o cômico:

Em conexão com a concepção citada inicialmente, Kierkegaard escreve em *Pós-escritos não-científicos* (1846) que o desespero não conhece nenhuma saída, não conhece a “contradição suspensa, e por isso devia conceber tragicamente a contradição; o que constitui justamente o caminho para sua cura. Aquilo que justifica o humor é precisamente o seu lado trágico, o fato de ele se conciliar com a dor de que o desespero pretende se abstrair, embora não conheça nenhuma saída”. (SZONDI, 2004, p. 61)

A consciência – ou perspectiva, na medida em que o Eu precisa tomar distância de si para poder enfim se perceber – é o que confere à existência ao mesmo tempo o mal e a cura. Nesse sentido, a plena consciência da contradição do destino trágico do homem traz em si uma possibilidade de escolher o humor como antídoto para o desespero. Não seria o cômico a expressão aguda e ferina dessa consciência do trágico? A repetição, como procedimento próprio do cômico, é estruturada sobre um mecanismo dialético: repete-se *para* chegar a um resultado final e repete-se *porque* não se consegue chegar ao resultado final. Assim, a repetição reúne em si o trágico da impotência, da falibilidade do homem, ao cômico de sua persistência criativa que busca saídas para o que sabe não ter saída.

Henri Bergson, em seu ensaio sobre *O riso* (1899), apresenta-nos o espelho oblíquo do fenômeno trágico. De maneira análoga à dos filósofos alemães, o foco de Bergson incide sobre uma dialética do cômico, que não se restringe às prescrições poéticas, mas toca a relação entre vida e arte, uma filosofia do riso. É nesse sentido que o filósofo começa sua apreensão do cômico pela necessária implicação daquilo que é humano: “Chamamos atenção para isto: não há comicidade fora do que é propriamente *humano*” (1983, p. 7, grifo do autor). Na tensão entre a rigidez dos hábitos cotidianos e a elasticidade que os acontecimentos demandam, o homem se afirma como ser racional, adaptável e capaz de escolhas; o cômico se dá no momento em que alguma coisa nesse processo não se ajusta perfeitamente, e a rigidez impede que o homem compreenda e reaja de acordo com a nova situação que se lhe apresenta. Da relação entre o cômico e a repetição, Bergson ressalta:

Onde haja repetição ou semelhança completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo. Que o leitor analise a impressão obtida diante de

dois rostos muito parecidos: verá que pensa em dois exemplares obtidos de um mesmo molde, ou em duas impressões de um mesmo carimbo, ou em duas reproduções de um mesmo clichê, em suma, num processo de fabricação industrial. No caso, a verdadeira causa do riso é esse desvio da vida na direção da mecânica. (BERGSON, 1983, p. 20)

Condicionado não pelo destino, mas pelos próprios hábitos, o (anti-) herói da comédia desperta o riso pelo automatismo, e é então que perde sua dimensão humana para se tornar muito mais identificado com o gesto social. A rigidez de Harpagon, seu apego irascível a um modo de ser, que não se abala nem mesmo diante do desejo de conquistar a jovem donzela – o que exigiria certa elasticidade de espírito e modos, impensável para sua constituição – faz desse personagem-símbolo o *Avarento*, título da peça de Molière, que tão bem retratou os vícios de seu tempo. Ao se referir a esta peça, Bergson coloca em paralelo um título hipotético: *O ciumento*, e questiona: poderia este título referir-se a *Otelo*? Muito dificilmente. Apenas uma comédia poderia ter por título: *O ciumento*... O cômico permite a apreensão do traço pela repetição, por sua mecanicidade; o trágico, por sua vez, guarda aquela unidade emblemática do mito.

Se a filosofia se volta já no século XVIII e, de maneira mais intensa, ao longo de todo o século XIX, para a reflexão sobre as variadas possibilidades da mimese a partir do que é propriamente humano, isso corresponde a um movimento de reação bastante global, que encontra nas artes e na filosofia seus meios de expressão mais eloquentes. As revoluções que engendram a era moderna são possíveis enquanto concretização de um pensamento moderno que vinha se tecendo, e resultam num marco temporal que nos faz centrar os olhos na noção de homem, de indivíduo, em tensão crescente com o mundo e consigo. Ao refletir sobre *A desumanização da arte*, José Ortega y Gasset focaliza a passagem seguinte, do pensamento romântico para o romantismo das vanguardas:

A primeira consequência que traz consigo esse retraimento da arte sobre si mesma é tirar desta todo o patetismo. Na arte carregada de “humanidade” repercutia o caráter grave anexo à vida. Era uma coisa muito séria a arte, quase hierática. Às vezes pretendia nada menos que salvar a espécie humana — em Schopenhauer e em Wagner. (ORTEGA Y GASSET, 2003, p. 75-76)

A “obra de arte comum” idealizada por Richard Wagner, a transcendência da vontade pela arte em Schopenhauer, a afirmação de uma supra-vontade do *Übersman* de Nietzsche: aqui ou além, existiria um plano de elevação ao qual a arte permitiria ascender. As vanguardas artísticas da virada do século XIX para o XX eliminam a distância entre o sujeito e o mundo, objeto e mimese, na medida em que se voltam para si mesmas: suas formas, suas técnicas. Ao fazê-lo, colocam em questão não apenas a estrutura da obra, mas a filosofia da arte: pós-idealista, a modernidade rompe os laços umbilicais com o humano e o que vemos nascer é uma obra que se deseja emancipada. Nesse sentido, Ortega y Gasset aponta o que haveria de comicidade na ideia

que embasa a arte moderna:

E não é que o conteúdo da obra [de arte moderna] seja cômico — isto seria recair num modo ou categoria de estilo “humano” —, mas sim que, seja qual for o conteúdo, a própria arte se torna chiste. (ORTEGA Y GASSET, 2003, p. 76).

No ir e vir intermitente que faz de toda ruptura o elo com uma tradição anterior, o debate, é claro, não se esgota aqui. No que concerne especificamente a cena do teatro francês nos anos 1950, veremos adiante que as discussões se encaminham no mesmo sentido, entre a função social da arte e sua autonomia como objeto estético. Eugène Ionesco, por sua vez, não se furtou a opinar sobre a questão.

Ionesco e o teatro (clássico) da derrição

Je trouve bien laide cette expression: homme de théâtre ou « homme de lettres », « homme politique », « homme de paille ».

Eugène Ionesco

Dentre as ideias dos vários teóricos a que tanto Pronko quanto Jacquart recorrem, vale ressaltar a presença de Eugène Ionesco, que figura aqui não apenas como um dramaturgo de vanguarda, mas na posição de crítico e auto-crítico teatral. À força de retratar, no teatro, a falta de comunicação entre os homens, exposta simultaneamente como tema e forma em suas peças, o autor foi acometido pelo mesmo problema que buscava denunciar: parte da crítica teatral da época considerou seus dramas “incomunicáveis” ou simplesmente, sem sentido; na tentativa de se comunicar, Ionesco respondia aos analistas, e construiu dessa maneira uma vasta obra crítica que enseja uma teoria do teatro. Da relação entre obra e recepção, emerge outro perfil de Ionesco, que passa a dialogar diretamente com a *intelligentsia* teatral, sendo eleito uma espécie de “ícone” do teatro de vanguarda. Para Léonard C. Pronko, “pode-se considerar Ionesco como o porta-voz não oficial do teatro de vanguarda, uma vez que ele publicou mais escritos explicativos do que qualquer outro dramaturgo que estudamos”²⁵ (PRONKO, 1963, p. 82-83).

Palestras, conferências, entrevistas, artigos para revistas e jornais: são vários os meios de que o escritor se utilizou para expor suas concepções mais teóricas a respeito do teatro e, em sentido amplo, da arte. Acerca da produção não ficcional do autor, afirma Emmanuel Jacquart, em prefácio ao *Théâtre complet* de Eugène Ionesco:

²⁵ « On peut considérer Ionesco comme le porte-parole non officiel du théâtre d'avant-garde, puisqu'il a publié plus d'écrits explicatifs qu'aucun autre des dramaturges que nous étudions. »

Ionesco se disse, redisse e, às vezes, contradisse. Ele comentou sua vida, comentou sua obra. Certamente, sua vida não é sua obra, mas sua obra reflete sua vida. Lembranças e reflexões afloram em *Journal en miettes, Présent passé. Passé présent, Découvertes, Un homme en question, La Quête intermittente* e nas muitas entrevistas concedidas a Claude Bonnefoy, a Gilbert Tarrab e a vários outros pesquisadores e cronistas. Ionesco nos convida, portanto, a considerar a escritura sob o viés da vida, da formação, das aquisições²⁶. (JACQUART apud IONESCO, 2002, p. XI)

Uma das obras do autor que mescla elementos autobiográficos a outros de crítica literária, não listada por Emmanuel Jacquart no trecho citado, *Notes et contre-notes* reúne textos em que Ionesco propõe uma leitura da produção literária do período, incluindo sua própria obra. Na cronologia que integra o *Théâtre complet*, o pesquisador ressalta a importância da publicação do volume em 1962 e o descreve como uma “coletânea de artigos e conferências que contribuirão para fazer o grande público conhecer a opinião de Ionesco sobre a literatura, o teatro e suas próprias obras”²⁷ (JACQUART apud IONESCO, 2002, p. LXXXV). Na contra-capá da edição publicada pela Folio (coleção Essais) em 2006, a obra *Notes et contre-notes* é apresentada como a coletânea “[d]os textos mais importantes de Ionesco sobre suas concepções dramáticas, sua crítica dos críticos, suas opiniões sobre o teatro contemporâneo, bem como seus pontos de vista sobre o artista e a arte em geral”²⁸.

Embora pouco discutido no meio acadêmico, e também com uma repercussão direta singela quando de sua primeira publicação em 1962²⁹, *Notes et contre-notes* se faz bastante frequente na coxia de outras publicações desde sua estreia, soprando o texto que deverá embasar a argumentação de teóricos e críticos. Sem fortuna crítica considerável que vise um estudo da obra em si, ainda assim é possível atestar a relevância das ideias ali expressas pelo uso que Martin Esslin, Léonard Pronko e Emmanuel Jacquart fazem de tantos trechos pinçados de uma e outra *note* ou *contre-note* em suas tentativas de sistematizar o teatro dos anos 1950. Também em artigos diversos que tratam de aspectos específicos de peças de Ionesco, de sua relação com a pintura, das origens romenas ou do viés autobiográfico de sua obra, não importa o recorte, as reflexões de *Notes et contre-notes* costumam irromper, mesmo que seja só para fechar o texto com um

²⁶ « Ionesco s'est dit, redit, et parfois contredit. Il a commenté sa vie, il a commenté son oeuvre. Certes, sa vie n'est point son oeuvre, mais son oeuvre reflète sa vie. Souvenirs et réflexions affleurent dans *Journal en miettes, Présent passé. Passé présent, Découvertes, Un homme en question, La Quête intermittente* et dans les entretiens nombreux accordés à Claude Bonnefoy, à Gilbert Tarrab et à divers chercheurs et chroniqueurs. Ionesco nous invite donc à considérer l'écrit sous le biais de la vie, de la formation, des acquisitions. »

²⁷ « [...] recueil d'articles et de conférences qui contribueront à faire connaître au grand public l'opinion d'Ionesco sur la littérature, le théâtre et ses propres oeuvres. »

²⁸ « Voici les textes les plus importants de Ionesco sur ses conceptions dramatiques, sa critique des critiques, ses opinions sur le théâtre contemporain, ainsi que ses vues sur l'artiste et l'art en général. »

²⁹ Os dossiês de “recortes de jornal” que tocam vida e obra de Eugène Ionesco recolhidos em pesquisa na Biblioteca Nacional da França contêm poucos textos dedicados à publicação.

argumento de autoridade, proferido pelo autor³⁰.

O livro é introduzido por um prefácio bastante contundente, como uma advertência ao leitor. Após o prefácio, temos o artigo intitulado “L’auteur et ses problèmes”, resultado de uma conferência proferida no *Collège philosophique* em maio de 1962, texto incorporado apenas à edição de 1966. O corpo de textos que constituem a obra se divide, então, em quatro partes, sendo a primeira “Expérience du théâtre”, título de um artigo longo publicado pela *Nouvelle Revue Française* em fevereiro de 1958. A segunda parte, “Controverses et témoignages”, apresenta o diálogo mais próximo com a crítica do autor, cujo exemplo maior é a polêmica travada entre Ionesco e o crítico inglês Kenneth Tynan por meio do jornal *L’Observer*, que acabou por envolver outros nomes importantes do meio artístico, entre os quais, Orson Welles. Além desse debate específico, há ainda trechos de entrevistas e testemunhos do autor. “Mes pièces”, terceira parte da obra, traz notas do dramaturgo a respeito de suas peças – tanto referentes à gênese quanto à recepção. Por fim, “Vouloir être de son temps c’est déjà être dépassé” encerra textos resultantes de conferências e fragmentos de diário com reflexões mais gerais sobre a arte teatral.

Como é possível notar a partir dessa breve descrição da obra, parte considerável dos textos que a compõem resultou de conferências, entrevistas ou debates por meio de revistas e jornais. Contudo, deve-se salientar que tanto nesses artigos quanto nos outros textos recolhidos – comentários acerca das peças, testemunhos, fragmentos de diário etc –, os críticos representam o papel de antagonistas, na medida em que seus textos funcionam como móbil para que o escritor possa desenvolver sua própria teoria do teatro. Assim, a ideia de derrisão, válida não apenas para sua produção dramática, mas para se repensar o teatro francês do pós-guerra, parece nascer e ser formulada *en miettes*. Agrupados no volume *Notes et contre-notes*, tais textos se inserem em um contexto mais amplo, envolvendo a recepção das peças, que, por sua vez, movimentam a produção ensaística que busca apreender e refletir a identidade desse novo tipo de teatro. Ionesco afirma em várias de suas *Notes...* que a reflexão a respeito do teatro só foi possível a partir dele, e não *a priori*, de modo que sua teoria resulta da própria experiência. Se, por um lado, seus textos críticos são relatos de experiência, de modo que a ficção estaria na gênese da reflexão, por outro lado, esses mesmos textos críticos se encontram na gênese de uma teoria, ainda que rarefeita, do teatro da derrisão.

Mas quem é Eugène Ionesco em 1962, ano da primeira publicação de *Notes et contre-notes*? Figura recorrente na crítica teatral dos jornais, suscitando diversas polêmicas desde sua estreia em 1950, o dramaturgo se mantém constante na cena teatral tanto pela produção regular de pelo

³⁰ Penso no artigo de Benoît Barut, “Proliférations didascaliques dans le théâtre de Ionesco”, in DODILLE, Norbert; IONESCO, Marie-France. *Lire, jouer Ionesco*. Besançon: Les solitaires intempestifs, 2010. p. 63-94. A análise, aliás muito interessante, do papel que Ionesco reserva para si no espaço das didascálias, Barut, que até então se ativera a citar os textos teatrais, conclui por uma citação breve do artigo “Expérience du théâtre”, in NCN, 2006, p. 60, em que Ionesco afirma ser preciso “pousser tout au paroxysme”.

menos uma peça por ano quanto pelo fomento das disputas travadas com os críticos. Até esse momento, o público já tivera acesso a onze peças do dramaturgo³¹. Além disso, o Théâtre de la Huchette insere em sua programação em 1952 a reprise das duas primeiras peças, *La cantatrice chauve* e *La leçon*, que passariam a constituir o espetáculo *Ionesco*, permanente a partir de 1957 e em cartaz ininterruptamente até hoje; e em 1953, embalado pela repercussão da primeira reprise, o teatro propõe um *Nouveau Spectacle Ionesco*, constituído por seis sketches. O tomo I do *Théâtre complet* de Ionesco é publicado pela Arcanes em 1953 e pela Gallimard já em 1954, que publica o tomo II em 1958. Juntamente com *Notes et contre-notes*, em 1962, sai a coletânea de contos *La Photo du colonel*, ambos pela Gallimard.

Da fria recepção das primeiras peças à encenação de *Rhinocéros* em um teatro subvencionado (l'Odéon-Théâtre de France, 1960) e à publicação por uma grande editora, o percurso de Ionesco não se dá sem dificuldades. A crítica dos mais conservadores incide sobre o caráter absurdo desse teatro que não deseja contar uma história; da parte dos críticos engajados, o problema seria a gratuidade do potencial destrutivo das peças de Ionesco, que rompem com os modelos estabelecidos sem propor nada em seu lugar, numa atitude puramente niilista. De fato, a julgar pelas primeiras peças, não é difícil concordar que se trata ali de uma proposta estética que se constrói sobre a base do absurdo existencial a fim de demonstrar uma atitude de desesperança em relação à condição humana. No entanto, essa leitura feita de clichês ignora (acidental ou voluntariamente) uma ideia de teatro que ancora as peças e é ao mesmo tempo ancorada por elas: um teatro da derrisão, que, por meio do riso, parodia os modelos tradicionais a fim de resgatar as origens de um teatro primitivo, em que o jogo cênico seja mais importante do que a representação de certa realidade.

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”. É interessante notar de que maneira Ionesco joga com esse duplo negação/paródia nos textos em que trata de seu fazer teatral. O texto para uma conferência, publicado no catálogo da exposição *Ionesco* (2009, p. 160) a partir do manuscrito autógrafa datado de 1951, começa assim: “Senhoras e Senhores, eu tenho horror ao teatro. [...] É para expressar meu horror ao teatro e para me libertar dele que eu escrevo tipos de peças de teatro”³² No ensaio “Expérience du théâtre”, publicado pela *Nouvelle Revue Française* em 1958, o

³¹ *La cantatrice chauve* (Noctambules, 1950), *La leçon* (Théâtre de Poche, 1951), *Les chaises*, (Théâtre du Nouveau Lancry, 1952), *Victimes du devoir* (Théâtre du Quartier Latin, 1953), *Amedée ou comment s'en débarrasser* (Théâtre de Babylone, 1954), *Jacques ou la soumission* (Huchette, 1955), *L'Impromptu de l'Alma* (Studio des Champs-Élysées, 1956), *le Nouveau locataire* (Théâtre d'aujourd'hui, 1957), *Tueur sans gages* (Théâtre Récamier, 1959), *Rhinocéros* (Dusseldorf, 1960 e Théâtre de France, 1961) e *Le Roi se meurt* (Théâtre de l'Alliance Française, 1962)

³² « Mesdames et Messieurs, j'ai horreur du théâtre. [...] C'est pour exprimer mon horreur du théâtre et pour m'en libérer que j'écris des sortes de pièces de théâtre. »

dramaturgo afirma que começou “a escrever para o teatro porque o detestava” (2006, p. 47). Alguns anos mais tarde, em 1966, numa das entrevistas a Claude Bonnefoy, publicadas sob o título *Entre la vie et le rêve* (1996), Ionesco volta a afirmar:

Eu nunca o amei [o teatro]. Confesso francamente que se eu escrevi em *l'Expérience du théâtre* que em algum momento eu descobri o teatro e o amei, isso foi uma concessão que fiz aos críticos dramáticos que me defenderam, aos atores que me representaram.³³ (IONESCO, 1996, p. 61-62)

No entanto... nas flagrantes contradições de Ionesco, costuma existir uma lógica. A negação veemente do teatro, o “horror” proclamado de maneira tão contundente quanto reiterada, acaba funcionando como contraponto para uma afirmação, elaborada e argumentada em um tom menos performático, mais próximo da análise teórica. No ensaio “*Expérience du théâtre*”, negando um tipo de teatro pragmático – seja ele filosófico, psicológico ou socialista –, o escritor defende uma arte que se confessa como tal, sem lições de moral nem pretensões de mimetizar determinada realidade. Ao invés de esconder as rasuras, como faz o teatro tradicional, o dramaturgo deve explorá-las, exagerar os traços, “ir a fundo no grotesco, na caricatura”, valendo-se para isso de “um cômico duro, sem *finesse*, excessivo”³⁴ (2006, p. 59).

A repetição se faz, portanto, um recurso bastante recorrente e eficaz no teatro da derrisão visado por Ionesco, seja ela auditiva ou visual. A linguagem, fundo e forma desse teatro, é tensionada até o limite da destruição, de modo a mostrar o quão frágil é seu poder de significar uma realidade mais profunda, já que o sentido se desgasta pela repetição. Por outro lado, sendo o teatro uma “arquitetura móvel de imagens cênicas”³⁵ (2006, p. 63), é permitido, e mesmo desejado, que o esgotamento do sentido também se mostre visualmente, materializado nos objetos e cenários que amplificam a sensação de insuficiência da linguagem. Dessa maneira, à linguagem superficial que denota a fragilidade da comunicação, sobrepõe-se um arsenal cênico que concretiza, por oposição, o vazio da existência de personagens que já não têm o que dizer. No teatro de Ionesco, chama a atenção a repetição de palavras, frases, situações, e igualmente a materialização dessas repetições em séries de personagens iguais, como a família em que todos os membros são Bobby Watson, em *La Cantatrice chauve*; animais, em *Rhinocéros*; e objetos, em *Les chaises* e *Le nouveau locataire*. Além de se configurar como uma marca autoral, um procedimento estético que é sempre retomado, a obsessão de Ionesco pela repetição se faz presente também em

³³ « Je ne l'ai [le théâtre] jamais aimé. Je vous avoue franchement que si j'ai écrit dans *l'Expérience du théâtre* qu'à un moment j'ai découvert le théâtre et que je l'ai aimé, c'était une concession que j'ai faite pour les critiques dramatiques qui m'ont défendu, pour les acteurs qui m'ont joué. »

³⁴ « Aller à fond dans le grotesque, la caricature [...]. Un comique dur, sans finesse, excessif. »

³⁵ « Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques. »

sua obra crítica.

Assim, nesse relato de experiência, temos alguns dos pontos fundamentais da sua teoria do teatro, pontos que, à força de se repetir, aparecerão também em outros artigos, distendidos em reflexões mais amplas, ou então concentrados na análise de determinado aspecto de uma peça. Partindo da questão habitual, emprestada dos investigadores: “por que escrever?”, Ionesco começa por negar o teatro. “Parece-me que comecei a escrever teatro porque eu o detestava” (2006, p. 47), eis a primeira resposta para a questão levantada. O choque que a contradição provoca parece bastante intencional, sobretudo se acrescentarmos seus argumentos: para ele, o teatro “incomodava” por seu caráter “falso”, “ridículo”, “inconcebível” e “desonesto”, com situações “arbitrárias” que colocavam o ator em uma posição “difícil”. O inventário de qualificativos poderia se estender, mas estes já bastam na demonstração do repúdio que o dramaturgo afirma sentir diante do espetáculo teatral.

Nesse sentido, o crítico Ionesco faz uma revisão da história do teatro em um parágrafo. A concisão se faz possível pela maneira taxativa como Ionesco define seus antecessores: por vezes com uma só palavra, o autor expressa seu julgamento, de modo que do panorama das artes cênicas traçado aqui, ninguém se salva. Mas é justamente pela construção do texto que Ionesco nos permite questionar a seriedade de tal julgamento, apresentado ao leitor em ritmo acelerado, o que faz aumentar a tensão, ao mesmo tempo em que esvazia o discurso de um significado mais profundo:

Corneille, sinceramente, me entedia. Nós só gostamos dele talvez (sem acreditar) por hábito. Somos forçados a isso. Ele nos foi imposto na escola. Schiller me é insuportável. As peças de Marivaux me pareceram durante muito tempo jogos fúteis. As comédias de Musset são fracas, as de Vigny, irrepresentáveis. Os dramas sangrentos de Victor Hugo nos fazem desatar de rir; por outro lado, o que quer que se diga, tem-se muita dificuldade em rir da maioria das peças cômicas de Labiche. Dumas fils, com sua *Dama das Camélias*, é de uma sentimentalidade ridícula. E os outros! Oscar Wilde? Fácil; Ibsen? Desastrado; Strindberg? Desajeitado. Um autor contemporâneo cuja sepultura ainda está fresca, Giraudoux, nem sempre é bem sucedido; enquanto que o teatro de Cocteau nos parece artificial, superficial. Seu brilhante está desbotado: procedimentos teatrais evidentes demais em Cocteau; procedimentos e macetes de linguagem, macetes distintos, é claro, mas ainda assim macetes em Giraudoux³⁶. (IONESCO, 2006, p. 55)

³⁶ « Corneille, sincèrement, m'ennuie. Nous ne l'aimons peut-être (sans y croire) que par habitude. Nous y sommes forcés. Il nous a été imposé en classe. Schiller m'est insupportable. Les pièces de Marivaux m'ont paru longtemps des jeux futiles. Les comédies de Musset sont minces, celles de Vigny injouables. Les drames sanglants de Victor Hugo nous font rire aux éclats; en revanche, quoi qu'en on dise, on a assez de mal à rir à la plupart des pièces comiques de Labiche. Dumas fils, avec sa *Dame aux Camélias*, est d'une sentimentalité ridicule. Et les autres! Oscar Wilde? facile; Ibsen? lourdaud; Strindberg? Maladroit. Un auteur contemporain dont la tombe est encore fraîche, Giraudoux, ne passe plus toujours la rampe; autant que le théâtre de Cocteau, il nous paraît factice, superficiel. Son brillant s'est terni: procédés théâtraux trop évidents chez Cocteau; procédés et ficelles de langage, ficelles distinguées, bien sûr, mais ficelles tout de même chez Giraudoux. »

O propositado exagero na aversão afirmada por Ionesco em relação ao teatro, bem como na recusa definitiva de toda uma tradição, nos revela a contaminação de suas ideias acerca da dramaturgia no texto crítico: deste modo, a principal crítica que o autor faz ao drama tradicional diz respeito à pretensão de representar uma realidade, quando o seu teatro se insurge contra isso, exaltando a caricatura, o exagero como mecanismos mais próprios da arte dramática. Sua contestação se faz, então, pelo exagero também na crítica do que é reivindicado por seu teatro. Por um lado, a negação do outro leva à auto-afirmação; por outro lado, trata-se da afirmação de uma ideia que se concretiza no tom e no estilo do texto crítico. A dupla dimensão do teatro, como ficção e realidade ao mesmo tempo, faz deste uma arte “essencialmente impura”, nas palavras do dramaturgo que, por sua vez, busca um teatro “puro”, “*naïf*”, livre, portanto, do que considera exterior a ele, como a filosofia, a teologia, a política e a pedagogia.

Se o primeiro movimento do texto é todo de negação, utilizando um vocabulário marcadamente agressivo em relação ao teatro, o tom muda num segundo momento, já que se trata aqui de um artigo que visa a afirmar suas convicções. O crítico duro das primeiras linhas, que se estende por algumas páginas e passa por uma breve revisão crítica da história do gênero dramático, ameniza o tom quando narra sua descoberta pessoal de escrever teatro e ver a encenação de sua primeira peça. A experiência íntima o faz descobrir mais do que um gosto particular: é pelo contraste com o que o incomodava que Ionesco tem uma espécie de revelação do “valor do teatro”:

Se então o valor do teatro estava na ampliação dos efeitos, era preciso ampliá-los ainda mais, sublinhá-los, acentuá-los ao máximo. Levar o teatro além dessa zona intermediária que não é nem teatro, nem literatura, é restitui-lo a seu lugar próprio, aos seus limites naturais. 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 comico 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 dramático³⁷. (IONESCO, 2006, p. 59-60)

Ressalte-se, aqui, o lugar privilegiado que Ionesco reserva para o cômico em seu teatro; não se trata, é claro, do humor das comédias de *boulevard* ou da ironia de Molière com seus

³⁷ « Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. »

dramas tão pouco metafísicos, de acordo com a opinião do autor romeno. O riso que se depreende de *La leçon*, entre outras peças, está vinculado ao jogo de opostos proposto pelo dramaturgo, que realiza a dimensão tragi-cômica de sua ideia de teatro. Tal jogo consiste na proposital incoerência entre texto e encenação: submeter um texto absurdamente cômico a uma encenação cerimoniosa, sóbria ou, ao contrário, jogar com um texto dramático e sua interpretação burlesca. Para Ionesco:

A luz deixa a sombra mais obscura, a sombra acentua a luz. Eu nunca compreendi a diferença que se faz entre cômico e trágico. O cômico sendo intuição do absurdo, ele me parece mais desesperador do que o trágico. O cômico não oferece saída. Eu digo: “desesperador”, mas, na verdade, ele está além ou aquém do desespero ou da esperança.³⁸ (IONESCO, 2006, p. 60-61)

Legítimo pensar, portanto, que também o texto crítico ora em análise se vale dos preceitos que Ionesco dedica ao gênero dramático. O tom cômico que marca sobretudo a primeira parte, expresso na negação inflexível de um personagem “ranzinza” que teima em afirmar sua ojeriza ao teatro, acentua a seriedade da segunda parte, que trata de basilar o que deveria/poderia ser o teatro mais puro visado pelo dramaturgo. Da mesma maneira, o autor deseja que os atores não tenham medo de não ser naturais, e ele próprio desempenha seu papel de falso crítico jogando com os limites entre a seriedade e a brincadeira. Daí o caráter “anti” ou “pseudo” de seu teatro, que joga/brinca com o que se convencionou entender como oposição:

Eu intitulei minhas comédias “anti-peças”, “dramas cômicos”, e meus dramas “pseudo-dramas” ou “farças 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 tensão³⁹. (IONESCO, 2006, p. 61)

³⁸ « La lumière rend l'ombre plus obscure, l'ombre accentue la lumière. Je n'ai jamais compris la différence entre comique et tragique. Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que Le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. Je dis: “désespérant”, mais, en réalité, il est au-delà ou en deçà du désespoir ou de l'espoir. »

³⁹ « J'ai intitulé mes comédies « anti-pièces », « drames comiques », et mes drames « pseudo-drames » ou « farces tragiques », car, me semble-t-il, le comique est tragique, et la tragédie de l'homme, dérisoire. Pour l'esprit critique moderne, rien ne peut être pris tout à fait au sérieux, rien tout à fait à la légère. J'ai tenté, dans *Victimes du devoir*, de noyer le comique dans le tragique ; dans *Les Chaises*, le tragique dans le comique ou, si l'on veut, d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais ce n'est pas une véritable synthèse, car ces deux éléments ne fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension. »

Publicado pelo *l'Express* em 1961 e retomado na última parte de *Notes...*, o ensaio “Ai-je fait de l’anti-théâtre?” faz desta pergunta o ponto de partida para uma reflexão mais ampla, que não se resume à individualidade da obra do autor, mas toca a produção literária do período, em exercício de crítica que deseja pensar a “crise” que motiva a criação literária e a busca do novo na arte. Resposta a um questionamento levantado pelos especialistas, o artigo parece responder também a questões colocadas pelo próprio Ionesco, na medida em que serve como ocasião para rever e reafirmar posições expressas em suas peças.

A oposição, já apontada como motor para a dramaturgia e a crítica de Eugène Ionesco, ganha maior ênfase no texto aqui apresentado, na medida em que o escritor acaba por definir além de sua arte – a própria Arte – como um constante opor-se ao estabelecido, seguindo um movimento pendular entre, por exemplo, o clássico e a vanguarda ou, mais especialmente, o teatro e o anti-teatro. Trata-se de uma entrevista, e não um debate com um interlocutor específico, como o de Tynan; aberto ao público, o dramaturgo parece menos defensivo, mais explicativo.

O que emerge portanto das obras novas é a constatação, em primeiro lugar, de que elas se diferenciam nitidamente das obras precedentes (se houve pesquisa por parte dos autores, evidentemente, e não imitação, estagnação). Mais tarde, as diferenças tendem a se atenuar, e então, são principalmente as semelhanças com as obras antigas, a constatação de uma certa identidade e de uma identidade certa que poderão prevalecer, todo o mundo se reconhecerá nela e tudo acabará por se integrar na... história da arte e da literatura.⁴⁰ (IONESCO, 2006, p. 326)

Consciente da necessidade e da naturalidade dos embates para que a crise gerada possa vir a ser arte, Ionesco relativiza, no entanto, a questão da ruptura essencial aos movimentos de vanguarda, uma vez que a vanguarda há de se tornar clássica, um dia, e integrar, ao lado dos clássicos, a mesma história da literatura. A derrisão aparece, assim, ligada à consciência aguda de que a passagem do tempo amortece as individualidades radicais e o que permanece são pontos comuns à produção artística, aqueles que tocam a essência da condição humana: a solidão e o destino trágico do homem.

Em entrevista concedida à revista *Bref* (fevereiro/1956), quando questionado se seu teatro se inscrevia em um movimento, se fazia parte de um processo de evolução, Ionesco responde: “Posso dizer que meu teatro é um teatro da derrisão. Não é uma determinada

⁴⁰ « Ce qui ressort donc des oeuvres nouvelles, c’est la constatation, tout d’abord, qu’elles se différencient nettement des œuvres précédentes (s’il y a eu recherche de la part des auteurs, évidemment, et non pas imitation, stagnation). Plus tard, les différences s’atténueront, et alors, ce sont surtout les ressemblances avec les œuvres anciennes, la constatation d’une identité certaine qui pourront prévaloir, tout le monde s’y reconnaîtra et tout finira par s’intégrer dans... l’histoire de l’art et de la littérature. »

sociedade que parece risível. É o homem”.⁴¹ (2006, p. 190). Retoma-se, aqui, a questão da nomenclatura e, mais profundamente, das concepções estéticas e filosóficas que a determinam: não se trata, para o dramaturgo, de “teatro do absurdo”, pois, como afirma em momento anterior – numa conferência proferida em Cerisy-la-Salle em 1953 –, a existência do mundo não lhe parece absurda, mas extraordinária (2006, p. 293). Nesse mesmo texto, resultante da conferência, o escritor expõe, ainda em estado germinal, o pensamento fundamental que culminaria, três anos mais tarde, no nome “teatro da derrisão”:

Neste mundo, às vezes, eu estou como no espetáculo; são raros os momentos, é claro, de quietude. Tudo o que me cerca é espetáculo. Espetáculo incompreensível. Espetáculo de formas, de figuras em movimento, de linhas de força se opondo, se dilacerando, se atando, se desatando. Que estranha maquinaria! Não trágica, mas estarrecedora. A surpresa é meu sentimento fundamental do mundo. Não trágico, bem; talvez cômico, estranhamente cômico, certamente, risível, este mundo.⁴² (IONESCO, 2006, p. 291)

Diante da contínua surpresa que o espetáculo do mundo lhe oferece, Ionesco parece reagir por meio da exploração do cômico, que (re)vela – ao menos parcialmente – o fundo trágico da existência. Nesse sentido, o termo “teatro da derrisão” comporta tanto o riso mais ingênuo quanto aquele advindo do sarcasmo, que permite entrever uma atitude de descrença, ou mesmo desprezo, em relação à artificialidade do homem como ser social: a obra de Ionesco – produção dramática e crítica – demonstra um pessimismo latente, que se manifesta sob a máscara do riso.

A entrevista à *Bref* em 1956 ganhou o título “Finalement, je suis pour le classicisme”. Inesperado o *coup de théâtre* que o dramaturgo se propõe, ao se distanciar do absurdo e reivindicar o clássico. Vale notar que esse foi um ano de reviravolta na recepção do teatro de Ionesco, reviravolta marcada pela publicação do texto de Jean Anouilh no *Figaro* de 23 de abril. Dramaturgo já bastante respeitado na época, Anouilh faz o eloquente elogio da peça *Les chaises*, reprisada no Studio des Champs-Élysées, dizendo ser

melhor que Strindberg, porque é *noir* à la Molière, de uma maneira às vezes loucamente engraçada, que é assustadora e divertida, dolorosa e sempre verdadeira e – exceto por uma pontinha de vanguarda envelhecida, da qual eu não gosto, mais para o final – que é clássica.⁴³ (ANOUILH, 1956, p. 27)

⁴¹ « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui paraît dérisoire. C'est l'homme. »

⁴² « Dans ce monde, parfois, je suis comme au spectacle; ce sont des moments rares, bien entendu, de quiétude. Tout ce qui m'entoure est spectacle. Spectacle incompréhensible. Spectacle de formes, de figures en mouvement, de lignes de force s'opposant, s'entre-déchirant, se nouant, se dénouant. Quelle étrange machinerie! Non pas tragique, mais stupéfiante. L'étonnement est mon sentiment fondamental du monde. Pas tragique, bien, bien; peut-être comique, étrangement comique, certainement, dérisoire, ce monde. »

⁴³ « mieux que Strindberg, parce que c'est noir « à la Molière » d'une façon parfois follement drôle, que c'est affreux et cocasse, poignant et toujours vrai et – sauf par tout petit coup d'avant-garde vieillote, que je n'aime pas, vers la fin

Anouilh e Ionesco, dramaturgos da modernidade, parecem de acordo em um ponto importante: a derrisão e o clássico não se excluem mutuamente, podendo coexistir mesmo num humor “às vezes loucamente engraçado”. É que para Ionesco, como para vários autores do período, a redescoberta do classicismo consiste na verdade em sua reinvenção⁴⁴, numa espécie de volta às origens a fim de apreender o que considera as questões essenciais do homem, representadas nas peças pelo que deve ser essencialmente, autenticamente teatral, e que Ionesco chamará de teatro primitivo, *naïf*.

“Ionesco et l’invention du classicisme” é o título de um importante artigo de Pascale Alexandre-Bergues, por ocasião do Colóquio de Cerisy em homenagem ao centenário de nascimento de Ionesco em 2009. A pesquisadora parte nesse texto da já mencionada declaração de Ionesco, “je suis pour le classicisme”, para, a partir daí, verificar o que, tanto na produção teatral quanto na produção crítica do escritor, pode ser relacionado à estética clássica. Ressalta, em primeiro lugar, que mesmo se considerarmos como verdadeira a afirmação de Ionesco, é preciso relativizá-la, já que sua ligação com o classicismo se daria não pela aceitação e imitação dos modelos, mas pelo princípio de oposição que parece mover toda a sua obra. Nesse sentido, para Alexandre-Bergues, a entrevista à revista *Bref*, bem como o ensaio “Expérience du théâtre”, apresentam um caráter de manifesto, ao assumir uma atitude de vanguarda, não mais contra os modelos tradicionais, mas sobretudo marcando uma ruptura com o presente, tempo-espço de onde fala o escritor.

O classicismo visado por Ionesco seria, portanto, trans-histórico, visto o desejo de resgatar os temas que tocam a condição humana, por meio de procedimentos estéticos que realizem no teatro o mesmo movimento que os artistas plásticos impuseram à pintura, purificando-a da mimese a fim de resgatar seu princípio material: tinta, cor, volume, pincelada sobre a tela. A ênfase sobre o jogo cênico, independente de contar uma história comprometida com a realidade de seu tempo, corresponde no teatro à busca das artes plásticas pelo princípio da matéria. Os meios “especificamente e autenticamente teatrais” são assim resumidos pela pesquisadora:

a recusa de todo realismo, a desmesura e o paroxismo, a mobilização de uma linguagem visando antes de qualquer sentido e do emocional, a construção de imagens cênicas fundadas sobre o visual e o auditivo, destinadas a materializar angústias e verdades universais⁴⁵. (ALEXANDRE-BERGUES, 2010, p. 104)

– que c’est classique. »

⁴⁴ Ver a esse respeito “Le Classicisme des modernes. Représentation de l’âge classique au XXe siècle”. J.-C. Darmon e P. Force (org), *Revue d’Histoire littéraire de la France*, no. 2, abril 2007.

⁴⁵ « le refus de tout réalisme, la démesure et le paroxysme, la mobilisation d’un langage visant avant tout les sens et l’émotionnel, la construction d’images scéniques fondées sur le visuel et l’auditif, destinées à matérialiser des angoisses et des vérités universelles. »

A crítica ao engajamento político-ideológico é uma das obsessões de Ionesco: a entrevista de 1956, em meio à polêmica com a revista *Théâtre populaire* (da qual trataremos adiante), estabelece uma distância em relação ao teatro de seu tempo. Como bem aponta Alexandre-Bergues, o não-engajamento político de Ionesco se liga ao que chama “espírito *NRF*” (2010, p. 108), revista reeditada a partir de 1953 como *Nouvelle NRF* sob a iniciativa de Jean Paulhan. O crítico, autor de *Fleurs des Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941), recupera, pois, a *Nouvelle Revue Française* segundo a mesma política editorial de seus primórdios em 1909, que constitui a identidade da revista: “uma revista desinteressada”, fundada sobre “a independência do pensamento e das artes”⁴⁶ (apud ALEXANDRE-BERGUES, 2010, p. 108). Não por acaso, o ensaio “L’expérience du théâtre” é publicado pela *NRF* em 1958; também não por acaso, Eugène Ionesco sucederia a Jean Paulhan na cadeira da Academia Francesa: a afinidade crítica e estética se faz admiração e modelo em seus textos críticos, como se verifica em alguns exemplos de que tratarei no próximo capítulo, dedicado às polêmicas.

Os meios teatrais – autenticamente teatrais – que Ionesco defende como válidos para libertar o teatro do que lhe é acessório encontram-se aplicados em suas peças: na realidade, para o escritor, como afirma em vários momentos, de suas *Notes...*, a reflexão, a sistematização de tais meios é posterior à escritura dos textos teatrais. Na conclusão de “L’Expérience du théâtre”, por exemplo: “Aliás, o que eu acabo de dizer não constitui uma teoria preconcebida da arte dramática. Isso não precedeu, mas seguiu minha experiência absolutamente pessoal do teatro.”⁴⁷ (2006, p. 69). Uma vez consciente dos métodos que fazem seu teatro mais teatral, Ionesco parece lançar mão desses procedimentos em seus textos críticos, fazendo da coxia um outro palco, bastante particular, no qual se coloca em cena e, caricatural como as personagens de suas peças, parodia com humor burlesco a própria criação teatral.

Derrisão do processo de criação: o caso de *La cantatrice chauve*

A leitura dos três textos sobre a primeira peça, *La cantatrice chauve*, reunidos pelo próprio dramaturgo no volume em análise, possibilita refletir sobre o desenvolvimento de uma ideia que aparece primeiramente fragmentada no diário até a afirmação mais incisiva – e mesmo provocadora – da busca por um teatro que se faz paródico. Assim, em 10 de abril de 1951, Ionesco abre o tópico de seu diário com uma espécie de título: “Démontrer le théâtre (ou ce qu’on appelle ainsi)” e passa, então, à busca por traços definidores de suas peças *La Cantatrice*

⁴⁶ « [...] une revue désintéressée fondée sur l’indépendance de la pensée et des arts. »

⁴⁷ « D’ailleurs ce que je viens de dire ne constitue pas une théorie préconçue de l’art dramatique. Cela n’a pas précédé, mais a suivi mon expérience toute personnelle du théâtre. »

La Cantatrice chauve e *La leçon*: entre outras coisas, tentativas de um funcionamento *em falso* do mecanismo do teatro. Ensaio de um teatro abstrato ou não figurativo. Ou concreto ao contrário, se se quiser, já que ele é apenas o que se vê em cena, já que ele nasce no palco, já que ele é jogo, jogo de palavras, jogo de cenas, imagens, concretização de símbolos. Portanto: feito de figuras não-figurativas⁴⁸. (IUNESCO, 2006, p. 250)

Entre o abstrato e o concreto, Ionesco parece tatear alguma definição para suas peças iniciais. Se, por um lado, são abstratas, na medida em que não existe uma intriga, uma história a ser contada, pelo menos não do ponto de vista do teatro tradicional, por outro lado, trata-se de um teatro concreto, já que as ações dramáticas existem por si, sem a preocupação de mimetizar determinada realidade. Sobretudo em *La Cantatrice chauve*, vemos uma peça que se confessa jogo teatral, combinação arbitrária de palavras e cenas, cuja gratuidade revela o artifício do gênero, ao mesmo tempo em que devolve a liberdade ao autor: “Teatro abstrato. Drama puro. Anti-temático, anti-ideológico, anti-realista-socialista, anti-filosófico, anti-psicológico de boulevard, anti-burguês, redescoberta de um novo teatro livre”⁴⁹ (IUNESCO, 2006, p. 251). Nessa busca por uma sistematização, o dramaturgo opera sobretudo pela negação, rejeitando aquilo que seu teatro não é: leia-se, além da oposição ao teatro tradicional, o estabelecimento de certa distância em relação ao teatro socialista engajado de Brecht e o filosófico de Sartre. As críticas de Ionesco, sobretudo a Brecht, se intensificariam depois, mas já aqui é possível perceber que a liberdade desejada pelo dramaturgo romeno se dá prioritariamente na esfera artística.

A respeito do caráter cômico de seu teatro, ou, mais profundamente, o caráter de um teatro da derrição, Ionesco aponta já no final desse texto de 1951 um aspecto interessante na construção do jogo teatral de *La leçon*, que seria retomado, como visto, no ensaio “Expérience du théâtre”: “Sobre um texto burlesco, um jogo dramático. Sobre um texto dramático, um jogo burlesco”⁵⁰ (IUNESCO, 2006, p. 252). Nesse jogo entre o cômico e o trágico, não parece existir alternância ou exclusão, uma vez que, coexistindo, uma face revela e ressalta as linhas de força da outra face. Ao considerar a tensão como o elemento chave para o equilíbrio no gênero dramático, Ionesco lança mão de oposições que sustentam e dinamizam o espetáculo teatral. Não se trata simplesmente de misturar as categorias tradicionais tragédia e comédia e, com elas, reproduzir a

⁴⁸ « *La Cantatrice chauve* aussi bien que *La Leçon* : entre autres, tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau, puisqu'il est jeu, jeu de mots, jeu de scènes, images, concrétisation des symboles. Donc: fait de figures non figuratives. »

⁴⁹ « Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. »

⁵⁰ « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque. »

tragicomédia; mais do que isso, nessa fase inicial do teatro de Ionesco, e, de maneira especial na peça *La Cantatrice chauve*, o que se percebe desde a gênese até a recepção do público, passando, evidentemente, pelo espetáculo em si, é a preponderância do cômico; o trágico, ou dramático, se encontra na dimensão metafísica desse teatro que, embora disfarçada, permanece latente na própria ambiguidade do riso:

Nem sempre há de que se orgulhar: o cômico de um autor é, muito frequentemente, a expressão de uma certa confusão. Explora-se sua própria falta de sentido, isso faz rir. Isso também faz muitos críticos dramáticos dizer que o que se escreve é muito inteligente. [...] Se eu compreendesse tudo, certamente, eu não seria “cômico”.⁵¹ (IONESCO, 2006, p. 252)

Da reflexão de Ionesco, depreende-se que o cômico nasce da confusão, do questionamento e, sobretudo, da não-compreensão (do mundo, da vida...). Diante da lógica cartesiana, o escritor duvida e traduz sua dúvida em riso, recuperando em alguma medida, o preceito aristotélico segundo o qual a tragédia, portadora da verdade, representa o drama de homens superiores, enquanto aos inferiores resta rir e fazer rir de sua ignorância. É preciso notar, no entanto, que há ironia também nessa “confissão” final. Ironia em relação ao conceito de verdade e sua apropriação; admitir não compreender tudo, admitir ser “cômico” pode significar sentir-se superior aos que acreditam saber a verdade e, a partir de tal crença, fazer teatro ideológico que se quer sério. Ainda incipiente, é verdade, mas já se insinua neste texto de 1951 o papel que o questionamento e o riso ocupam no pensamento do dramaturgo em relação à vida, em sentido amplo, e, mais particularmente, na proposta de subversão pela paródia do teatro considerado sério.

A conferência proferida em 1958 a respeito de *La Cantatrice chauve* recebeu o título “La tragédie du langage” – volatilização tanto das categorias dramáticas de tragédia e comédia quanto da intenção do autor em relação à recepção do público. Assim, Ionesco problematiza a classificação da obra teatral, operada pelas leituras que dela se fizeram, independentes da concepção original do autor, de modo que o fato de imaginar “ter escrito algo como a *tragédia da linguagem!*...”⁵² (IONESCO, 2006, p. 248) será relativizado pela recepção da peça como sendo uma comédia. Mais do que a frustração da expectativa do autor, tal reação de público e crítica parece funcionar como móbil para um reposicionamento de Ionesco diante do próprio texto, assumindo o risível ao mesmo tempo como pedra de toque de seu teatro e como tom nos textos ensaísticos.

⁵¹ « Il n’y a pas toujours de quoi être fier : le comique d’un auteur est, très souvent, l’expression d’une certaine confusion. On exploite son propre non-sens, cela fait rire. Cela fait aussi dire à beaucoup de critiques dramatiques que ce qu’on écrit est très intelligent. [...] Si je comprenais tout, bien sûr, je ne serais pas « comique ». »

⁵² « Je m’imaginai avoir écrit quelque chose comme la *tragédie du langage!*... »

Nesse sentido, “La tragédie du langage” parte da narração do processo de criação da peça – contado aqui como anedota da supervalorização do banal por um narrador cuja pretensa ingenuidade mal dissimula a ironia:

Eis o que aconteceu: para aprender inglês, eu comprei, há nove ou dez anos, um manual de conversação francês-inglês, para uso de iniciantes. Coloquei-me ao trabalho. Conscientiosamente, eu copiava, para aprendê-las de cor, as frases tiradas do meu manual. Relendo-as atentamente, aprendi, então, não o inglês, mas verdades surpreendentes: que há sete dias na semana, por exemplo, o que aliás eu já sabia; ou ainda que o chão fica embaixo, o teto em cima, coisa que eu também sabia, talvez, mas sobre a qual nunca tinha refletido seriamente antes ou da qual tinha me esquecido, e que me parecia, de repente, tão estarrecedora quanto indiscutivelmente verdadeira. Sem dúvida, tenho espírito filosófico suficiente para perceber que não eram simples frases inglesas em sua tradução francesa que eu copiava em meu caderno, mas sim verdades fundamentais, constatações profundas.⁵³ (UNESCO, 2006, p. 243-244)

As “verdades surpreendentes” de que fala o dramaturgo não são mais do que convenções linguísticas que ligam significante a significado e talvez seja a arbitrariedade da linguagem o que, de fato, Ionesco deparou em seu manual para aprender inglês. A naturalidade do cotidiano dá lugar aqui ao estranhamento diante do caráter artificioso da língua e, sobretudo, da comunicação, denunciada nessa peça como ilusão de entendimento entre as pessoas, de modo que as falas alternadas das personagens se configuram como diálogo, sim, mas sem dimensão comunicativa, já que são desprovidas de significação mais profunda do que o simples falar.

Deste modo, o que se pode ler/ver na peça *La Cantatrice chauve* foge do modelo de teatro tradicional. No lugar das personagens, surgem em cena espécies de fantoches que, desprovidos de uma dimensão humana mais profunda, relacionam-se por meio de uma linguagem falida, sem estabelecer comunicação efetiva entre si. Os diálogos que cadenciam o texto e fazem as personagens interagir foram extraídos do manual de inglês de Ionesco e consistem, na verdade, em frases soltas – na última cena, palavras, letras, sons – proferidas aleatoriamente, em um ritmo indicativo da mecanicidade das relações humanas. Se, por um lado, esses diálogos se mostram insuficientes para que se afirme a existência de comunicação real entre as personagens, por outro lado, a própria alternância das frases, obedecendo a um ritmo determinado pelo jogo cênico que se deseja, remete indiscutivelmente ao gênero

⁵³ « Voici ce qui est arrivé: donc pour connaître l'anglais j'achetai, il y a neuf ou dix ans, un manuel de conversation franco-anglaise à l'usage des débutants. Je me mis au travail. Conscientieusement, je copiais, pour les apprendre par coeur, les phrases tirées de mon manuel. En les relisant attentivement, j'appris donc, non pas l'anglais, mais des vérités surprenantes: qu'il y a sept jours dans la semaine, par exemple, ce que je savais d'ailleurs; ou bien que le plancher est en bas, le plafond en haut, chose que je savais également, peut-être, mais à laquelle je n'avais jamais réfléchi sérieusement ou que j'avais oubliée, et qui m'apparaissait, tout à coup, aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie. J'ai sans doute assez d'esprit philosophique pour m'être aperçu que ce n'était pas de simples phrases anglaises dans leur traduction française que je recopiais sur mon cahier, mais bien des vérités fondamentales, des constatations profondes. »

dramático. Assim também a ação, elemento primordial do texto teatral, aparece transfigurada, pois não há uma história a ser contada, mas sim fragmentos ou *sketches* intercaladas em cenas mais ou menos independentes, dando ritmo à peça na medida em que colaboram para a criação da expectativa de que *algo* aconteça.

Se *La Cantatrice chauve* é descrita como uma “paródia de peça” (IONESCO, 2006, p. 248), também o artigo de Ionesco parece, até a metade, uma paródia de texto sobre o processo de criação. A ingenuidade irônica do fragmento transcrito acima é o tom dessa primeira parte, que conta a gênese da peça e insiste na importância das “verdades essenciais” aprendidas por meio do manual de inglês – mais que isso, na importância de comunicar tais verdades:

Minha ambição tinha se tornado maior: comunicar aos meus contemporâneos as verdades essenciais das quais o manual de conversação francês-inglês me tinha feito tomar consciência. Por outro lado, os diálogos dos Smith, dos Martin, dos Smith com os Martin, eram propriamente teatro, o teatro sendo diálogo. Era, portanto, uma peça de teatro que eu precisava fazer.⁵⁴ (IONESCO, 2006, p. 245)

Francamente contrário ao teatro social ou filosófico, o dramaturgo romeno parece parodiar a ideia de teatro didático, afirmando o desejo de comunicar a verdade aos homens de seu tempo, numa ironia à aura profética do autor dramático engajado. Na segunda parte do texto, no entanto, Ionesco revela a falácia tanto da linguagem quanto de qualquer propósito educativo que, porventura, pudesse ter orientado a escritura da peça. Essa reviravolta do texto – para usar um termo próprio do teatro – parece-nos mais uma encenação do dramaturgo, que brinca tanto com o teatro tido como sério quanto com o papel de teórico que se propôs.

O recurso à caricatura e à ampliação, tão marcantes em *La Cantatrice*, são igualmente identificáveis em “La tragédie du langage”, na medida em que o autor supervaloriza a importância do manual de inglês para a composição da peça, aumentando o patético das situações aí apresentadas. No final da encenação, a ironia aparece potencializada em palavras carregadas de um falso sentimento de inferioridade, e ainda, no registro gráfico, em aspas, itálicos/destacados e pontos de exclamação indicativos do caráter teatral das afirmações do autor:

Em todo “teatro didático”, não se deve ser original, não se deve dizer o que se pensa: seria uma falta grave contra *a verdade* objetiva; deve-se apenas transmitir, humildemente, o ensinamento que nos foi transmitido, as ideias recebidas. Como teria eu podido me permitir mudar a menor coisa em falas que exprimem de uma maneira tão edificante a verdade absoluta? Sendo *autenticamente* didático, minha peça não devia sobretudo ser original, nem ilustrar

⁵⁴ « Mon ambition était devenue plus grande: communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise. D'autre part, les dialogues des Smith, des Martin, des Smith et des Martin, c'était proprement du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire. »

meu talento!⁵⁵ (IONESCO, 2006, p. 246. Grifos do autor).

Na sequência, o dramaturgo revela, enfim, o jogo proposto: nem *La Cantatrice chauve* é uma peça de teatro didático, nem as verdades surpreendentes são tão importantes e nem o texto que se faz ali presente é tão ingênuo. Ao retratar na peça os automatismos da linguagem, revelados pelo manual de inglês, Ionesco mostra a falência da ilusão comunicativa, de modo que as falas das personagens vão se tornando cada vez mais significantes sem significado: “as palavras tinham se tornado revestimentos sonoros desprovidos de sentido”⁵⁶ (IONESCO, 2006, p. 248), até chegar, nesse processo de decomposição do signo, a unidades sonoras mínimas. O tom cômico do início do texto, de caráter anedótico, dá lugar à seriedade diante não mais de situações patéticas, mas do que isso revela: a constatação da falta de sentido mais profundo nas relações interpessoais; mesmo, falta de individualidade num momento histórico de extrema massificação do pensamento.

Nos dois últimos parágrafos, o riso que se depreende não é mais ingênuo ou apenas irônico, mas comporta igualmente certa melancolia diante do absurdo da condição humana, da dimensão trágica da existência. Sendo a peça compreendida pelo público como comédia, cabe ao dramaturgo ressaltar o fundo trágico que a perpassa e lhe confere maior valor estético. Sem negar inteiramente o aspecto cômico das situações apresentadas, Ionesco faz notar que estas constituem o lado aparente de uma sociedade que, sem ter objetivos nem esperança, apenas continua a seguir modelos. Leia-se aí a auto-defesa do dramaturgo, na medida em que afirma a originalidade de seu teatro em relação àquele das ideias recebidas, do lugar comum; deflagrar o processo de desindividualização pressupõe que o sujeito esteja fora desse meio.

O texto de *La cantatrice chauve* ou do manual para aprender inglês (ou russo, ou português), composto de expressões feitas, dos clichês mais desgastados, revelava-me, justamente por isso, os automatismos da linguagem, do comportamento das pessoas, o “falar para dizer nada”, o falar porque não há nada de pessoal a dizer, a ausência de vida interior, a mecânica do cotidiano, o homem mergulhando em seu meio social, dele não mais se distinguindo. Os Smith, os Martin já não sabem falar porque não sabem mais pensar; eles não sabem mais pensar porque não sabem mais se emocionar, já não têm paixões, não sabem mais ser, eles podem “se tornar” qualquer um, qualquer coisa, uma vez que não sendo, eles são apenas os outros, o mundo do impessoal, eles são intercambiáveis: pode-se colocar Martin no lugar de Smith e vice-versa, não se notará. O personagem trágico não muda, ele se quebra; é ele, é real. Os

⁵⁵ « Dans tout “théâtre didactique”, on n’a pas à être original, on n’a pas à dire ce qu’on pense soi-même: ce serait une faute grave contre *la vérité* objective; on n’a qu’à transmettre, humblement, l’enseignement qui nous a été lui-même transmis, les idées que nous avons reçues. Comment aurais-je pu me permettre de changer la moindre chose à des paroles exprimant d’une façon si édifiante la vérité absolue? Étant *authentiquement* didactique, ma pièce ne devait surtout pas être originale, ni illustrer mon talent! »

⁵⁶ « Les mots étaient devenus des écorces sonores dénuées de sens. »

personagens cômicos são pessoas que não existem.⁵⁷ (IONESCO, 2006, p. 249)

O trecho final do texto, transcrito acima, permite pensá-lo como uma resposta à crítica que tratou de classificar *La Cantatrice chauve* simplesmente como sátira, minimizando, com isso, seu valor artístico e filosófico. Se os personagens são cômicos e, portanto, não existem – uma vez que não pensam –, a linguagem, por sua vez, assume papel central e é à sua desintegração que Ionesco se refere quando chama a peça de a “tragédia da linguagem”.

“Naissance de la Cantatrice”, artigo publicado em 1959 no *Cahiers des Saisons*, apesar do título, trata menos da gênese do que da recepção da peça. Ou, antes, trata do nascimento da peça, sim, mas como espetáculo, criação cênica que se dá a partir da recepção do texto literário original. Interessante notar que, referindo-se à reação do leitor/espectador, Ionesco assume a importância do riso em seu teatro desde as primeiras leituras, o que pode ser verificado no trecho de abertura:

Eu não pensava que essa comédia fosse uma verdadeira comédia. Na verdade, ela era apenas uma paródia de peça, uma comédia da comédia. Lia para amigos, para fazê-los rir, quando eles se reuniam em casa. Como riam de bom grado, eu percebi que havia nesse texto uma força cômica real.⁵⁸ (IONESCO, 2006, p. 252-253)

Ressalte-se no fragmento transcrito o emprego de palavras do campo semântico do riso (comédia, paródia, rir, força cômica), que, embora ligadas mais estreitamente à recepção da peça, apontam igualmente para uma reestruturação do pensamento do próprio autor em relação à sua obra. No texto analisado anteriormente, Ionesco afirma que sua primeira impressão era ter escrito algo como a “tragédia da linguagem”; já neste texto, em que trata do nascimento da *Cantatrice*, conta o dramaturgo que lia a peça com o intuito de fazer os amigos rir, e só a partir dessa recepção inicial foi que descobriu que o texto tinha uma “força cômica real”. Parece-nos, portanto, que a materialidade do espetáculo, bem como a “materialidade” da recepção, afetaram, em alguma medida, as concepções do autor. Ou, então, estas seriam as concepções desde o início, e o texto sobre a tragédia da linguagem pode ser lido ainda mais como encenação do que já parecia a um primeiro olhar.

⁵⁷ « Le texte de *La Cantatrice chauve* ou du manuel pour apprendre l'anglais (ou le russe, ou le portugais), composé d'expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le “parler pour ne rien dire”, le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus. Les Smith, les Martin ne savent plus parler parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent “devenir” n'importe qui, n'importe quoi, car, n'étant pas, ils ne sont que les autres, le monde de l'impersonnel, ils sont interchangeables: on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa, on ne s'apercevra pas. Le personnage tragique ne change pas, il se brise; il est lui, il est réel. Les personnages comiques, ce sont les gens qui n'existent pas. »

⁵⁸ « Je ne pensais pas que cette comédie était une véritable comédie. En fait, elle n'était qu'une parodie de pièce, une comédie de la comédie. Je la lisais à des amis, pour les faire rire, quand ils se réunissaient à la maison. Comme ils riaient de bon coeur, je me suis aperçu qu'il y avait, dans ce texte, une force comique réelle. »

Nesse sentido, o artigo em questão evidencia, ainda, a autonomia do espetáculo em relação ao texto literário: o título surge nos ensaios pela voz de um dos atores; os finais imaginados a princípio, algo como arrebentar a quarta parede, de maneira violenta, pela complexidade e pelo custo da operação, acabam dando lugar ao recomeço da peça; por fim, mesmo o fundo trágico, a sensação de vazio experimentada pelo dramaturgo quando da escritura do texto parece ter sido suplantada pelo desejo de fazer rir – ainda que fosse o riso ambíguo que emerge da constatação do vazio.

Na importante *mise-en-scène* de Jean-Luc Lagarce, de 1992, o final circular original da peça *La Cantatrice chauve* é introduzido por parte do texto “Naissance de la *Cantatrice*”, mais precisamente os últimos parágrafos desse texto, momento em que Ionesco discorre sobre os outros fechos imaginados e que não puderam se realizar por razões várias. Da escolha de Lagarce, podemos pensar mais uma vez na autonomia do espetáculo em relação ao texto – o que é evidente; mas há mais um ponto que nos interessa de maneira especial: o caráter performático e o ritmo teatral presentes no texto crítico e identificados pelo diretor. A narração dos finais possíveis assemelha-se, em alguma medida, às anedotas contadas pelas personagens ao longo da peça, seja pela comicidade das próprias situações imaginadas, seja pelo tom cômico ligado à ingenuidade do relato do plano mirabolante que se desfaz em uma solução extremamente simples.

[...] Eu tinha imaginado também um segundo final, mais fácil de fazer... No momento da discussão entre os Martin e os Smith, a empregada chegava e anunciava em voz alta: “Eis o autor!” os atores se afastavam então respeitosamente, se alinhavam à direita e à esquerda do palco, aplaudiam o autor que, a passos vivos, avançava diante do público, depois, mostrando o punho aos espectadores, gritava: “Bando de vigaristas, vou acabar com vocês.” E a cortina devia cair muito rápido.

Acharam esse final muito polêmico, e, além disso, não correspondia à encenação estilizada e ao jogo “muito digno” desejado pelos atores.

E foi porque eu não encontrava um outro final que nós decidimos não terminar a peça, e sim recomeçá-la. Para marcar o caráter intercambiável das personagens, eu tive simplesmente a ideia de substituir, no reinício, os Smith pelos Martin.⁵⁹ (IONESCO, 2006, p. 255).

As limitações do teatro da época – financeiras nas salas menores e concernentes ao gosto do público, ainda não habituado – levam à simplificação, o que acaba por servir muito bem à ideia da peça: a ausência de identidade das personagens sendo concretizada por um jogo cênico

⁵⁹ « Aussi avais-je écrit une seconde fin, plus facile à faire... Au moment de la querelle des Martin-Smith la bonne arrivait et annonçait d'une voix forte : « Voici l'auteur ! » les acteurs s'écartaient alors respectueusement, s'alignaient à droite et à gauche du plateau, applaudissaient l'auteur qui, à pas vifs, s'avançait devant le public, puis, montrant le poing aux spectateurs, s'écriait : « Bande de conquins, j'aurai vos peaux. » Et le rideau devait tomber très vite. On trouva cette fin trop polémique, et ne correspondant pas, d'ailleurs, avec la mise en scène stylisée et le jeu « très digne » voulu par les comédiens. Et c'est parce que je ne trouvais pas une autre fin que nous décidâmes de ne pas finir la pièce, et de la recommencer. Pour marquer le caractère interchangeable des personnages, j'eus simplement l'idée de remplacer, dans le recommencement, les Smith par les Martin. »

de substituição/repetição bastante eficaz. A leitura desse texto, no entanto, transforma a percepção do leitor/espectador da obra dramática, pois o que parecia algo elaborado dentro de uma concepção filosófica e teatral apriorística se revela acidental, nessa espécie de confissão do dramaturgo sobre o que não deu certo.

Confissão ou *mise-en-scène*? O crítico Norbert Dodille, no artigo “Des mises en scène de soi dans les interviews de Ionesco” (2010) chama a atenção para o caráter teatral das entrevistas de Ionesco. Com interesse particular pelas entrevistas para a televisão, nas quais é possível ler além do texto proferido, os indícios audiovisuais da construção de um personagem⁶⁰, Dodille não ignora, no entanto, que alguns dos procedimentos empregados pelo dramaturgo no vídeo também se fazem presentes nos textos escritos, sejam do âmbito privado, como as notas de diário, sejam de domínio público, como as conferências e os textos publicados em jornais.

Do grupo de textos sobre *la Cantatrice chauve*, reunidos em *Notes et contre-notes*, o pesquisador aponta certa evolução na maneira de expor, que não implica um julgamento valorativo, mas sim a observação de um pensamento que se constrói junto com uma performance de escritor-crítico. No diário de 1951, texto privado tornado público com a publicação de *Notes et contre-notes*, o dramaturgo “se leva a sério”⁶¹ (DODILLE, 2010, p.133) na tentativa de descrever o lugar da *Cantatrice* na história, em relação às categorias estruturantes da arte teatral. Já o texto de 1958, parte de uma conferência, logo escrito para um público, “a estratégia defensiva de *la Cantatrice* aparece ainda mais elaborada e mais pertinente”⁶² (DODILLE, 2010, p. 134), o que, segundo Dodille, decorre da necessidade de se explicar a fim de rebater os mal-entendidos até aquele momento. Por fim, em “Naissance de la Cantatrice”, de 1959, não se trata apenas de explicar, mas sim de encenar o percurso que levou Ionesco do manual de inglês à composição da peça (DODILLE, 2010, p. 142).

À necessidade de se explicar, sucede uma outra: a de se opor aos comentadores de sua obra, por meio da ironia que, muitas vezes, se faz também auto-ironia. Ionesco forja um personagem ingênuo, que escreveu a peça inaugural do novo teatro francês *por acaso* (a expressão *au hasard* é bastante recorrente em seus textos), cuja estrutura circular, tão significativa e coerente, só existe porque o dramaturgo não encontrou outro final (IONESCO, 2006, p. 255), numa “confissão” encenada com toda a honestidade. Vítima da incompreensão tanto dos críticos conservadores quanto dos engajados, é sobretudo nos textos dirigidos a eles que o personagem se revela, combativo ou ingênuo, segundo o acaso.

⁶⁰ Dodille faz uma leitura do gestual, da postura, dos sinais de inquietação na voz do escritor, bem como do cenário em que se dá cada entrevista.

⁶¹ « se prend au sérieux. »

⁶² « la stratégie défensive de *La Cantatrice* apparaît plus élaborée et plus pertinente encore. »

CENA 2: A QUERELA DOS BARTHOLOMEUS

Rubrica de abertura

(França, 1956. Interior dividido francês. Intelectuais de direita, franceses, clamam pela manutenção do teatro francês pautado pelos clássicos franceses que fizeram a história de sua dramaturgia. Intelectuais de esquerda, franceses, desejam uma renovação, ao mesmo tempo técnica e política a fim de ver surgir o novo teatro francês. M. Ionesco, francês!, portando seu boné francês e sua pasta de recortes de crítica teatral da imprensa francesa, escreve *l'Impromptu de l'Alma*, uma peça francesa em que se coloca em cena, juntamente com os críticos franceses Bartholoméus I (Roland Barthes), Bartholoméus II (Bernard Dort) e Bartholoméus III (Jean-Jacques Gautier). Trata-se de uma peça *à clé*, aliás, expressão francesa que vem a calhar.)

Sketch I : On a dit (ou “disseram”)

Os textos reunidos por Ionesco em *Notes et contre-notes* cobrem um período relativamente curto de sua vida pública⁶³: depois de sua estreia como dramaturgo em 1950, ele começa a figurar nos periódicos em 1953 com o artigo “L'in vraisemblable, l'insolite, mon univers”, publicado no periódico *Arts* em agosto e inserido no volume de 1962 sob o título “Je n'ai jamais réussi” e sem o parágrafo final da primeira versão, que trata especificamente do espetáculo de seis sketches, então em cartaz no Théâtre de la Huchette. Os quase dez anos, portanto, que separam sua primeira aparição nas tribunas dos periódicos da publicação de *Notes et contre-notes* em 1962 constituem um período de mudanças significativas tanto no que diz respeito à recepção das peças de Ionesco quanto à própria obra do dramaturgo, o que pode ser verificado se acompanharmos o vai-e-vem das polêmicas de que o volume em análise nos dá uma amostra bastante parcial.

Na resenha de *Notes et contre-notes* publicada pela *N. Nouvelle Revue Française* (no. 114, junho 1962), o crítico Robert Abirached, em geral bastante favorável à obra de Ionesco, expõe o que julga um “inconveniente” de sua crítica, qual seja, a desconfiança que o dramaturgo reitera em suas *notes* em relação à possibilidade de qualquer crítica, de tal modo ele se mostra obcecado “pela perfídia e pela ignorância que supõe de seus contemporâneos”, o que o impede de “desenvolver suas análises com serenidade” (p. 1113). Nesse sentido, Abirached afirma que

⁶³ Os textos reunidos em *NCN* anteriores a 1953 são apresentados como fragmentos de diário, notas ou cartas a diretores, logo, do âmbito privado tornado público a partir da publicação no volume.

Nada mais inútil do que discutir essas *Notes et contre-notes*, nas quais o Sr. Ionesco reuniu diversos textos escritos no fogo do combate dos últimos dez anos: o autor quer que se aceite ou recuse em bloco e, do mesmo modo, ele forneceu armas próprias para desencorajar seus interlocutores. Usando alternadamente de lógica e de silogismos, de ironia e de indignação, de eloquência erudita e, acima de tudo, dessa ingenuidade dócil que se atribui aos camponeses do Danúbio, ele jubila quando percebe uma ponta de incoerência no pensamento do outro, mas reivindica para si o direito de se contradizer. Assim, toda uma parte desse livro documento para os contemporâneos e, talvez, para a posteridade, a história das disputas do Sr. Ionesco com a crítica [...].⁶⁴ (ABIRACHED, 1962, p. 1112)

O exercício que proponho neste capítulo, e na posteridade da qual faço parte, é justamente o de discutir *Notes et contre-notes*, sobretudo no que esses textos apresentam de uma construção teatral que toma emprestados das peças de Ionesco alguns procedimentos, tais como os apontados por Abirached: “uso da lógica e de silogismos, de ironia e de indignação, de eloquência erudita e, acima de tudo, dessa ingenuidade dócil”. Se, por um lado, a história dos desentendimentos de Ionesco com a crítica é pontuada por um processo constante e passional de defesa e ataque recíprocos, por outro lado, é preciso reconhecer, como o faz Abirached na sequência de seu texto, que na base do engajamento polemista de Ionesco subsiste, às vezes mais, às vezes menos contundente, uma ideia de teatro, à qual se une uma ideia de crítica:

Mas, além da polêmica, encontra-se nessa obra o essencial do pensamento de Ionesco sobre a arte e sobre sua arte, a exposição de suas principais posições face às estéticas contemporâneas e, sobretudo, preciosas análises sobre as razões que ele tem para escrever ou, mais exatamente, sobre a maneira como em sua obra a imaginação toma seu impulso e se liberta no teatro. Sobre esses pontos, *Notes et contre-notes* fornece textos amplos, convergentes e precisos, que oferecem utilmente lugar para a reflexão.⁶⁵ (ABIRACHED, 1962, p. 1112)

Notes et contre-notes se faz instigante nos (pelo menos) dois sentidos que comporta: a reflexão pessoal do dramaturgo sobre sua arte e sobre a arte de seu tempo, e também as polêmicas em que se envolveu que, servindo menos como matéria à fofoca literária, desdobram-se, por sua vez, em um duplo interesse: metonímia da polarização do campo intelectual francês do pós-guerra, tais textos podem ser lidos como documentos de uma época; além de oferecer a

⁶⁴ « Rien de plus vain que de discuter ces *Notes et contre-notes*, où M. Eugène Ionesco a réuni divers textes écrits dans le feu du combat de ces dix dernières années : l'auteur veut que l'on accepte ou qu'on le rejette en bloc, et, aussi bien, il a fourbi des armes propres à décourager ses interlocuteurs. Usant tour à tour de logique et des syllogismes, d'ironie et d'indignation, de faconde érudite et, par dessus tout, de cette naïveté pateline qu'on attribue aux paysans du Danube, il jubile quand il aperçoit un soupçon d'incohérence dans la pensée d'autrui, mais revendique pour lui-même le droit de se contredire. Ainsi, toute une partie de ce livre consigne pour les contemporains et, peut-être, pour la postérité, l'histoire des démêlés de M. Ionesco avec la critique [...]. »

⁶⁵ « Mais, au delà de la polémique, on trouve dans cet ouvrage l'essentiel de la pensée d'Ionesco sur l'art et sur son art, l'exposé de ses principales positions face aux esthétiques contemporaines, et, surtout, de précieuses analyses sur les raisons qu'il a d'écrire ou, plus exactement, sur la manière qu'a l'imagination, chez lui, de prendre son élan et de se délivrer dans le théâtre. Sur ces points, *Notes et contre-notes* fournit des textes amples, convergents et précis, qui offrent utilement prise à la réflexion. »

possibilidade de se pensar a construção de um personagem de crítico literário com os instrumentos próprios do teatro.

É o próprio dramaturgo quem nos dá a pista sobre o caráter performático da obra, no prefácio ao volume datado de 1962. Como uma advertência, Ionesco avisa ao leitor sobre as repetições e contradições que encontrará ali, mas logo se justifica: a culpa é dos críticos, especialistas do teatro que questionam sempre os mesmos pontos a respeito de suas peças. É a eles que se dirige, pois, a obra, formada, em grande parte, por textos resultantes desse diálogo constante e apaixonado. A defesa de sua produção teatral acaba por se configurar como a defesa de uma ideia de teatro, cujas bases são estabelecidas nesses textos advindos da polêmica. Embora recuse em vários momentos o rótulo *avant-garde*, adota, ao menos no prefácio, vocabulário ligado ao campo semântico militar, e marca, assim, sua relação com a crítica, ao mesmo tempo em que compõe para si um personagem: o combativo, que afirma ter “*combatido para defender [minha] liberdade de espírito, [minha] liberdade de escritor*”⁶⁶ (IONESCO, 2006, p. 9. Grifos meus). Defender, combater, guerra, confronto... Ionesco fora chamado várias vezes a se pronunciar sobre a *avant-garde*: no prefácio de 1962, pode-se notar que não apenas seu teatro é combativo, de vanguarda, mas também sua obra crítica, que nasce e se insurge diante do outro.

Sempre parecendo me defender, talvez eu tenha me defendido mal. Quer dizer, eu perdi muito tempo em querer me defender, mas era mesmo preciso explicar que as explicações dos outros estavam erradas, pois eram tendenciosas. Talvez eu tenha atribuído muita importância às minhas peças de teatro, mas também aí eu tenho uma desculpa, pois foram os outros que atribuíram importância à minha obra. De qualquer maneira, estas *Notes et contre-notes* são o reflexo de um combate travado dia a dia, elas foram escritas ao acaso da batalha, e poderão servir talvez como *documentos*, mostrando assim o que se pensava poder pedir ou reprovar a um autor de nossa época [...].⁶⁷ (IONESCO, 2006, p. 9-10. Grifo nosso)

É preciso atentar, no entanto, para o caráter performativo desse outro Ionesco. O espaço da revelação ou, além, da transparência, acaba por se configurar cenário também para a criação, uma vez que existe o desejo mesmo de produzir outras possibilidades de ser percebido. A linguagem articulada dos artigos contrasta de tal maneira com o absurdo das falas das peças que já não se pode afirmar, como teimava a crítica da época, que o autor nega a linguagem como instrumento de comunicação. Se os textos para o teatro careciam de uma lógica que os tornasse

⁶⁶ « Il y a beaucoup de répétitions dans ce livre. [...] j'ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté d'esprit, ma liberté d'écrivain. »

⁶⁷ « Tout en ayant l'air de me défendre, je me suis peut-être mal défendu. C'est-à-dire, j'ai perdu trop de temps à vouloir me défendre, mais il fallait bien essayer d'expliquer que les explications des autres étaient fausses, car tendancieuses. J'ai peut-être aussi attaché trop d'importance à mes pièces de théâtre mais, là encore, j'ai une excuse puisque ce sont les autres qui ont attaché d'importance à mon œuvre. De toute façon, *Notes et contre-notes* sont le reflet d'un combat mené au jour le jour, elles sont écrites au hasard de la bataille, elles pourront peut-être servir de documents, montrant ainsi ce qu'on pensait pouvoir demander ou reprocher à un auteur de notre époque [...]. »

palatáveis, o dramaturgo respondia a essa crítica muitas vezes com ares de pesquisador na demonstração de uma tese, recorrendo à história da literatura e do teatro, a comparações com seus contemporâneos e à filosofia. A própria construção do pensamento, o encadeamento das ideias parecem conduzir o leitor a uma leitura diferente do homem e, consequentemente, da obra de Ionesco.

O prefácio, essa advertência ao leitor, se faz também espaço de sedução: o escritor primeiro avisa sobre as repetições e contradições que se encontram no livro, para em seguida justificá-las como sendo culpa dos críticos. Ao admitir prontamente o que poderia ser considerado um problema, uma falha na construção de seu pensamento, Ionesco se exime de uma culpa que pode ser, então, passada adiante: Ionesco se apresenta ao leitor sob certa ingenuidade, como a vítima que cai na armadilha de mal-entendidos provocados de maneira maliciosa. Ao personagem combativo, agressivo, se justapõe outro, ingênuo, de modo que, se há combate, a culpa é de quem o provoca, e o mérito é de quem defende suas convicções:

Eu me arrependo um pouco de ter tentado dar respostas, de ter feito teorias, de ter falado demais, enquanto meu negócio era simplesmente “inventar”, sem me preocupar com os partidários que me puxavam pela manga. Eu caí um pouco em suas armadilhas e cedi com frequência às solicitações da polêmica. Não que não se deva polemizar. Mas a obra de arte deve conter em si mesma, e cristalizar, uma complexidade maior de debates da qual ela é a resposta ou a interrogação mais ampla.⁶⁸ (IONESCO, 2006, p. 9)

O arrependimento por ter “falado demais” pode ser questionado – e, por que não, desmascarado? – diante da publicação do volume, e mesmo diante do prefácio, utilizado por Ionesco para “tentar dar respostas, fazer teorias”... Se, como afirma o dramaturgo, são muitas as contradições presentes em *Notes et contre-notes*, a primeira delas já a encontramos ao abrir o livro. No entanto, é importante deixar claro que isso não equivale a afirmar que as ideias aí expressas sejam simulacros de ideia: a primazia da obra sobre a crítica e o questionamento sobre o papel da crítica, espaço utilizado por Ionesco também como criação, são algumas bandeiras levantadas pelo escritor desde seus primeiros textos não (especificamente) teatrais, como *Non* (escrito em romeno, 1932), até o último livro, *La quête intermittente* (19XX).

⁶⁸ « Je regrette un peu d'avoir essayé de donner des réponses, d'avoir fait des théories, d'avoir trop parlé, alors que mon affaire était tout simplement d' « inventer », sans me soucier des camelots qui me tiraient par la manche. Je suis un peu tombé dans leurs pièges et j'ai souvent cédé aux sollicitations de la polémique. Non pas que l'on ne doive polémiquer. Mais l'oeuvre d'art doit contenir en elle-même, et cristalliser, une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l'interrogation plus ample. »

1º Quadro: Da tradição

Neste ponto, vale mencionar outro artigo de Robert Abirached, publicado no catálogo da exposição *Ionesco*, por ocasião do centenário de seu nascimento, em 2009. “Ionesco et la critique” oferece um panorama conciso e interessante das oposições em que se tramava a crítica teatral nos anos 1950. A efervescência dos anos pós-guerra dinamiza a atividade de uma imprensa atuante e dividida, que detém um papel primordial no destino das peças de teatro: muitas vezes, afirma Abirached, uma crítica mais ligeira, mas inflamada, tinha o poder de “esvaziar ou encher as salas” (2009, p. 65). Ao apontar as diferenças entre os críticos de diversos periódicos, o autor revela além as divergências estéticas e políticas que determinam jornais e revistas, em uma época em que escolher um lado parecia algo impositivo:

Em uma atmosfera de contínua excitação, confrontava-se entre direita e esquerda, conservadores e modernistas, realistas e partidários de uma arte livre de qualquer efeito de semelhança. Para enfatizar as posições de uns e outros, sob risco de exacerbá-las, uma imprensa poderosa, por meio de muitos títulos, oferecia um terreno às lutas, fabricava informação sem parar e servia enfim de caixa de ressonância às polêmicas que não paravam de surgir no dia a dia. [...] A crítica dramática é frequentemente confiada nesses órgãos a escritores de renome, reconhecidos pela Academia francesa pela “especialidade”: entre os grandes tenores muito ouvidos, poderia citar à direita Robert Kemp (*le Monde*), Jean-Jacques Gautier (*le Figaro*) e um pouco mais tarde Jean Dutourd do *France-Soir*, enquanto Jacques Lemarchand representava no *Figaro littéraire* uma crítica muito mais aberta à modernidade, que praticavam também, por exemplo, Morvan Lebesque ou Pierre-Aimé Touchard.⁶⁹ (ABIRACHED, 2009, p. 63)

Dentre os citados, enquanto Robert Kemp e Jean-Jacques Gautier se mostraram marcadamente desfavoráveis ao teatro de Ionesco (Gautier será duramente atacado por Ionesco, transformado em personagem em *l'Impromptu de l'Alma* e conhecerá, então, uma reviravolta, mostrando-se entusiasta das peças de Ionesco a partir de *Le roi se meurt*), Jacques Lemarchand foi seu principal defensor, e de todo o *Nouveau Théâtre* (nomenclatura utilizada por Abirached). Aliás, é interessante notar que boa parte das polêmicas, antes da reviravolta de 1956, é protagonizada principalmente por esses críticos; a partir de então, denunciando uma atividade que se quer analítica, mas movida por fatores ideológicos (socialistas) – logo, exteriores à obra –, o escritor passa a defender sua concepção de uma crítica objetiva, que julgue a obra de acordo com critérios

⁶⁹ « Dans une atmosphère d'excitation continuelle, on s'affrontait entre droite et gauche, conservateurs et modernistes, réalistes et partisans d'un art libéré de tout effet de ressemblance. Pour mettre en relief les positions des uns et des autres, au risque de les exacerber, une presse puissante, à travers des titres fort nombreux, offrait un terrain aux luttes, fabriquait de l'information sans relâche et servait enfin de caisse de résonance aux polémiques qui ne manquaient pas de surgir au fil des jours. [...] La critique dramatique est souvent confiée dans ces organes à des écrivains de renom, dont l'Académie française reconnaissait la « spécialité » : parmi les grands ténors très écoutés, on pourrait citer à droite Robert Kemp (*Le Monde*), Jean-Jacques Gautier (*Le Figaro*) et un peu plus tard Jean Dutourd à *France-Soir*, tandis que Jacques Lemarchand représentait au *Figaro littéraire* une critique beaucoup plus ouverte à la modernité, que pratiquaient aussi, par exemple, Morvan Lebesque ou Pierre-Aimé Touchard. »

pertinentes a ela, e não pelo já estabelecido, ou dogmático.

Com efeito, as primeiras tentativas do teatro de Ionesco não foram exatamente arrebatadoras e nem permitiam supor, naquele momento, o sucesso que hoje faz lotar o pequeno Théâtre de la Huchette todas as noites para ver *La cantatrice chauve* e *La leçon*. Pelo contrário: *La cantatrice chauve*, entre seus muitos recordes, detém um nada lisonjeiro: o de menor bilheteria, como é possível ver na nota de Carmen Tissier publicada no jornal *France-Soir* de maio de 1950:

Apenas a partir da terceira reprise, que incluía *La leçon*, em 1957, é que o primeiro espetáculo Ionesco ganha consistência em termos de público, e nos parece significativo que essa retomada das primeiras peças tenha se firmado logo depois de dois fatos marcantes da trajetória de Ionesco, ocorridos em 1956: o texto elogioso de Anouilh sobre *les Chaises* e o vai-e-vem das acusações entre o dramaturgo e os críticos da revista *Théâtre Populaire* que renderam, para aquele, a peça *L'Impromptu de l'Alma* e, para estes, o número 18 da revista com o dossiê "l'Avant-garde". Se a crítica chamou a atenção para um teatro mais ou menos marginal em seu início, parece-me que isso se deu pelo avesso e, ao mesmo tempo, em parte como resultado de um projeto do próprio dramaturgo. É evidente que os entusiastas da estreia em 1950, escritores e críticos, também têm sua parte; mas, citando Jean Paulhan (*Petite préface à toute critique*), Ionesco acredita

que “a crítica severa conserva um autor melhor do que o álcool faz com um fruto”⁷⁰ (IONESCO, 2006, p. 107). Voltaremos adiante tanto à presença de Paulhan no pensamento crítico do dramaturgo quanto ao texto “Propos sur mon théâtre”, que abriga a citação; por enquanto, gostaria de me ater à primeira polêmica referente ao teatro de Ionesco, que antecede e, arriscaria afirmar, motiva sua estreia nas tribunas dos jornais.

Victimes du devoir, peça escrita a partir do conto “Une victime du devoir”⁷¹, foi levada à cena sob direção de Jacques Mauclair no Théâtre du Quartier Latin em fevereiro de 1953. Classificada pelo autor como “pseudo-drama”, esta foi a primeira peça a atrair a atenção de críticos importantes cujos nomes eram associados à Academia francesa, como Robert Kemp e Jean-Jacques Gautier, aos quais se opunha Jacques Lemarchand. Se as primeiras peças podem ter parecido despretensiosas aos olhos da crítica, daí sua recepção restrita, *Victimes du devoir* comete a ousadia de tratar do teatro como tema da própria peça, além de desestabilizar a estrutura da peça bem feita. Assim, à peça clássica, que conta uma história e cujo final resolve a intriga, Ionesco sobrepõe uma falsa intriga, um “pseudo-drama”, entremeado tanto por elementos autobiográficos quanto questões teóricas acerca do teatro contemporâneo.

Vejamos um breve resumo da intriga (dentro das possibilidades, é claro, de resumir um texto teatral como este...): os personagens Choubert e Madeleine estão em casa, discutindo tranquilamente as notícias do jornal, quando chega um policial à procura dos antigos moradores. Seriam eles os Mallot, com t, ou Mallod, com d final? Choubert conhece Mallot/d? Onde o conheceu? O que pensa do teatro? Essas são algumas questões que Choubert tentará responder, conduzido pelo policial por meio de uma sessão de hipnose/tortura, que faz o personagem central atravessar as brumas do inconsciente e voltar no tempo, até alcançar os traumas de infância. Em meio a esse processo de recuperação do passado, o policial obriga Choubert a comer pedaços de pão – pedaços de casca de árvore para o protagonista – a fim de preencher as lacunas da memória; é nesse momento que aparece Nicolas d’Eu, aparentemente um escritor, bastante preocupado com os problemas do teatro, mas que, ignorado pelo policial, por sua vez ocupado em fazer Choubert comer o pão/casca de árvore, acaba por matá-lo e ocupar seu lugar. A história precisa continuar, pois todos na peça concordam que a morte do policial não pode ter sido em vão, ele que morreu “vítima do dever”.

Pelo menos três registros se nos apresentam: trata-se de uma peça policial, com os elementos de intriga e suspense que marcam o gênero; de uma peça psicanalítica/autobiográfica, uma vez que os traumas recuperados por Choubert em sua descida ao subconsciente são identificáveis e confessadamente advindos da experiência pessoal de Ionesco; trata-se, ainda, de

⁷⁰ « L'éreintement conserve un auteur mieux que l'alcool ne fait d'un fruit. »

⁷¹ Conto publicado no volume *La photo du colonel*, Paris: Gallimard, 1962.

uma peça a tese, metateatral, que se vale do meio “teatro” para discutir o gênero “teatro”. Por onde começar? Pelo subtítulo, talvez, que transforma todas essas categorias em “pseudo-drama”. Embora exista uma intriga, a busca pelo personagem oculto Mallot/d, isso funciona apenas como um falso mote para desencadear a teatralização da busca pessoal de Choubert/Ionesco e, paralelamente, a discussão do que poderia ou deveria ser a essência do teatro. Mas assim entrecortados, também esses registros autobiográfico e metateatral também se mostram corrompidos pelo “pseudo”: nos momentos em que Choubert revive a tentativa de suicídio de sua mãe ou as discussões com seu pai, momentos, pois, que revelam a grande angústia do personagem (e do escritor), vemos Madeleine e o Policial comentar as cenas como espectadores no teatro, o que, ao mesmo tempo em que quebra a tensão emocional, também coloca em evidência a fragilidade de certa crítica, já que as observações manifestadas mimetizam, de maneira caricatural, o gosto pelo teatro clássico, em oposição ao que se vê em cena.

Chegamos, pois, ao ponto que toca a crítica contemporânea: não *apesar* de ser um “pseudo-drama”, mas é justamente *porque* é um “pseudo-drama” que *Victimes du devoir* questiona os limites do teatro, numa peça em que cabe o trágico do herói em busca de sua identidade e o cômico da espetacularização desse mesmo conteúdo trágico, numa paródia que mostra o objeto de seu sarcasmo. *La cantatrice chauve* também era uma paródia de peça, mas o modelo não estava evidente e a peça foi julgada “absurda” sobretudo pelo humor “burlesco” dos jogos de palavras; em *Victimes*, a situação é diferente, pois a peça policial que será ali parodiada é desde as primeiras falas comparada à peça clássica (de modo que toda peça clássica teria por objetivo resolver o suspense no último ato), numa síntese absoluta de toda a história do teatro, e é contra essa história do teatro que se insurge *Victimes du devoir*⁷².

Menos inofensiva, essa é, como dito anteriormente, a primeira peça a provocar o gosto de críticos influentes de periódicos igualmente influentes. Em 1953, quando da primeira encenação, e depois em 1954 e 1959, nas reprises, Robert Kemp (*Le Monde*) e Jean-Jacques Gautier (*Le Figaro*) respondem à provocação de Ionesco. Não são os únicos, mas são importantes pelo poder de circulação de suas ideias e pelo eco que encontramos nos textos críticos do próprio dramaturgo. Em 28 de fevereiro de 1953, Robert Kemp afirma em sua coluna de crítica teatral do *Le Monde* que *Victimes du devoir* faz de assuntos nobres, como o bem e o mal e as dimensões da consciência, uma “assustadora salada” e que a contribuição de Ionesco para o conhecimento do homem, dos modos ou da metafísica “é estritamente igual a zero”⁷³. Jean-Jacques Gautier, no

⁷² Uma análise muito interessante da teatralização do escritor de teatro nesta peça pode ser vista no artigo de Nathalie Macé, “Écrivain(s) et création théâtrale dans *Victimes du devoir*”, in: IONESCO, M.-F.; DODILLE, N. *Lire, jouer Ionesco*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2010. P. 177-209.

⁷³ « Je commence par dire que pour ce qui est de la connaissance de l'homme, des mœurs ou de la métaphysique, l'apport de l'auteur, M. Eugène Ionesco, est strictement égal à zéro, encore que, devote ou parodique, orthodoxe ou railleuse, sa pièce se fonde sur le freudisme, la conscience et la subconscience, le bien et le mal, et autres mystères.

Figaro do dia seguinte, se mostra mais enfático em sua recusa: para ele, são vários os problemas da peça, a começar pela extensão: “Eu não sou, em princípio, contra as histórias de loucos, desde que elas sejam curtas”. Além disso, os problemas da alienação mental devem ser tratados com humor, e Ionesco “não hesita em nos oprimir sob um imenso tédio durante três quartos de hora que me pareceram mais longos do que três dias de verão e três noites de inverno”. Por fim, o ponto mais questionável para Gautier: Ionesco (acha que) pensa: “Tudo isso não teria nenhuma gravidade se o Sr. Eugène Ionesco não tendesse, além disso, a pensar. Oh! Ele pensa.”⁷⁴.

As peças anteriores, mais curtas e focadas na desarticulação da linguagem, não demonstravam, pelo menos não de maneira tão explícita, tratar de assuntos “nobres”, que tocam a metafísica; a partir do momento em que Ionesco se expõe (vida pessoal e concepções artísticas) na peça *Victimes du devoir*, a recepção dos críticos mais tradicionais tende a apontar a superficialidade e a pretensão do dramaturgo. No entanto, o próprio texto nos dá elementos interessantes de uma resposta prévia às críticas que receberia; Ionesco, aparentemente consciente da provocação, prevê, em alguma medida, a recepção de sua peça. Assim, no diálogo inicial, quando Choubert identifica o teatro clássico ao policial, Madeleine diz:

MADELEINE – Você tem ideias originais. Talvez elas sejam justas. Você devia mesmo assim pedir a opinião de pessoas autorizadas.

CHOUBERT – Que pessoas?

MADELEINE – Há pessoas autorizadas entre os amantes do cinema, os professores do Collège de France, os membros influentes do Instituto agrônômico, os Noruegueses, alguns veterinários... Os veterinários sobretudo devem ter muitas ideias a esse respeito.

CHOUBERT – Todo mundo tem ideias. Não é isso que falta. Mas são os fatos que contam.⁷⁵ (IONESCO, 2002, p. 208).

As pessoas autorizadas, que Ionesco chamaria de “doutores em teatrologia” poucos anos depois, na peça *l'Impromptu de l'Alma* (1956), aceitaram a provocação do dramaturgo. Se a polêmica foi ainda incipiente quando da primeira encenação, na reprise de 1959, a intriga ganhou consistência e se transformou, nas palavras de Marcel Thiébaud, no “caso Ionesco”. Mas nesse momento, alguma água já tinha rolado por baixo da ponte: *Victimes* em 1953 fez nascer o Ionesco

Elle fait de ces nobles sujets une effroyable salade, retournée ou “fatiguée” avec une longue impétuosité. » (*L'Avant-scène*, 1966, p. 25)

⁷⁴ *L'Avant-scène*.

⁷⁵ « MADELEINE – Tu as des idées originales. Elles sont peut-être justes. Tu devrais tout de même demander l'avis de personnes autorisées.

CHOUBERT – Quelles personnes ?

MADELEINE – Il y en a, parmi les amateurs de cinéma, les professeurs du Collège de France, les membres influents de l'Institut agronomique, les Norvégiens, certains vétérinaires... Les vétérinaires surtout doivent avoir beaucoup d'idées à ce sujet.

CHOUBERT – Tout le monde a des idées. Ce n'est pas cela qui manque. Mais ce sont les faits qui comptent. »

crítico polemista dos periódicos que, em virtude de outras batalhas, escreveu outras provocações, como *l'Impromptu*; os debates posteriores a 1953 (dos quais tratarei na sequência), refrescaram as primeiras peças, e é assim que *Victimes du devoir* volta à cena e traz consigo uma nova-velha polêmica, representada pelos mesmos personagens centrais, e alguns coadjuvantes incorporados à trupe ao longo do caminho.

O texto de Pierre Berger, publicado no *Paris Journal* em 13 de março de 1959, nos dá um pouco a medida do novo contexto em que se insere o teatro de Ionesco. O título, bastante auto-explicativo, é “Non à Ionesco”! *Victimes du devoir* tinha entrado em cartaz no dia anterior no Studio des Champs Elysées, sob a mesma direção (Jacques Mauclair) e com o mesmo elenco de 1953. Mas, e aí reside o peso dos anos, em 1959, Ionesco está na moda: “Três teatros parisienses oferecem Ionesco. Eis então esse dramaturgo estranho na moda”, o que Berger atribui aos “esforços conjugados de Queneau, André Breton, etc, e de tudo o que Paris conta de gentilmente subversivo”. Para o crítico do *Paris Journal*, mais do que admiradores, o teatro de Ionesco tem “fiéis”, dentre os quais algumas figuras que admira pessoalmente (Orson Welles, Pierre-Aimé Touchard, André Breton, Jean Anouilh), cuja postura não apenas não compartilha, mas, mais do que isso, não compreende. Num final um tanto melodramático, afirma; “Que seus risos e sua compreensão coloquem em xeque a incompreensão e o tédio do solitário que sou. Mas que me seja permitido ter orgulho da minha solidão”⁷⁶.

Por um lado, chama a atenção saber que em 1959, Ionesco é reconhecido por críticos e artistas e encenado em vários teatros ao mesmo tempo; por outro lado, é preciso notar que Pierre Berger não está tão solitário assim. Robert Kemp, em sua coluna do *Le Monde* também em 13 de março de 1959, desenvolve melhor sua ideia da “assustadora salada”, referente à primeira encenação, e aponta o que considera as incongruências ou superficialidades da peça: a maneira simplista de tratar o bem e o mal, o uso (ou paródia) da psicanálise, os símbolos ora evidentes, ora obscuros demais. Para Kemp, a peça “não é entediante. É obscura. E, no fundo, o que isso ensina? Para que serve?”⁷⁷. À crítica de 1953, que já apontava, em síntese, a superficialidade da peça, Kemp acrescenta neste momento algo novo, que sobretudo a partir de 1956, passa a rondar a recepção de Ionesco: a questão da utilidade, ou da mensagem, de seu teatro. O crítico do *Le Monde* nada tem a ver com as iniciativas de um teatro político; no entanto, seu texto ecoa a gratuidade da peça de Ionesco, denunciada em outros momentos, e partindo de outras visões de teatro.

A ideia de gratuidade aparece no texto de Robert Kemp com o nome esnobismo, compondo uma expressão que se refere ao escritor, “um herói do esnobismo”. No mesmo dia,

⁷⁶ « Que leurs rires et leur compréhension fassent échec à l'incompréhension et à l'ennui du solitaire que je suis. Mais qu'il me soit permis d'être fier de ma solitude. »

⁷⁷ « Ce n'est pas ennuyeux. C'est obscur. Et, au fond, qu'est-ce que cela enseigne? À quoi cela sert-il ? »

no jornal *Libération*, Paul Morelle usa o mesmo termo, e numa crítica igualmente negativa, mas agora num conselho dado ao leitor: “Vá ver esta peça, e se, realmente, sem nenhum esnobismo, nem complexo de não-intelectualidade, você gostar dela, então é inútil que continue a ler essa coluna”⁷⁸. Que esnobismo é esse que pode atingir tanto o escritor quanto o espectador/leitor? Georges Lerminier, crítico do *Parisien Libéré*, parece responder não exatamente a essa questão, mas sim aos críticos, de maneira particular, a Robert Kemp, num texto publicado no dia seguinte (14/03/59): defendendo o humor da peça de Ionesco, ele afirma que “o riso é a maneira mais segura de tomar distância de sua época” e, alfinetando os colegas, “pseudo-teatro, dizem alguns esnobes (pois há um anti-esnobismo que é o verdadeiro esnobismo!)”⁷⁹.

Esnober ou anti-esnober? Veremos adiante uma variação sobre o tema, com as trocas de acusações acerca de quem é burguês e quem é anti-burguês; conformista e anti-conformista. Interessante voltar ao texto de Marcel Thiébaud, “Le cas Ionesco”, publicado em abril de 1959, que deflagra e sintetiza a polarização da crítica em relação ao teatro de Ionesco:

Há uma querela Ionesco. Para J.-J. Gautier, esse dramaturgo é *um engraçadinho, um mistificador, um farsante*. Kemp, menos veemente, suspira: *Uma réles curiosidade do teatro de hoje*. Anouilh, ao contrário, vê nele um dos mais válidos representantes do “jovem teatro francês”. Touchard, entusiasmado, escreve: *Ionesco se coloca em uma altura a qual não tínhamos mais o hábito, há anos, de elevar nossos olhares*.⁸⁰ (THIÉBAUD, 1959. Grifos do autor)

A querela à qual se refere Thiébaud não está restrita à peça *Victimes du devoir*; trata-se antes de uma amostragem da polaridade em que se encontrava a recepção crítica de Ionesco até aquele momento. Se, de um lado, Jean Anouilh, Pierre-Aymé Touchard (e Jacques Lemarchand, não citado por Thiébaud, mas um dos principais defensores de Ionesco) contribuíram para a desmarginalização de seu teatro, por outro lado, Jean-Jacques Gautier e Robert Kemp também chamaram a atenção do público para o dramaturgo “estranho” e “mistificador” que, sem trazer nenhuma contribuição para o teatro (Kemp), nem ter nada a dizer (Gautier), se fazia cada vez mais presente *e* nos palcos, *e* nos jornais, *e* no gosto do público. Emblemática da recusa, mas ao mesmo tempo afirmando, por meio da negação, algumas opiniões que começavam a se formar, podemos ler a crítica inflamada de Jean-Jacques Gautier sobre a peça *Jacques ou la soumission*,

⁷⁸ « Allez voir cette pièce, et si, vraiment, sans aucun snobisme, ni complexe de non-intellectualité, vous l'aimez, alors il est inutile que vous continuiez à lire cette rubrique. »

⁷⁹ « le rire est la manière la plus sûre de prendre des distances avec son époque. Baudelaire avait déjà dit quelque chose comme cela, et fort bien. Telle est la fonction de l'humour chez Ionesco. (...) Pseudo-théâtre, disent certains snobs (car il y a un antisnobisme qui est le vrai snobisme !) Voire ! »

⁸⁰ « Il y a une querelle Ionesco. Pour J.-J. Gautier, ce dramaturge est *un plaisantin, un mystificateur, un fumiste*. Kemp, moins véhément, soupire : *Une menue curiosité du théâtre d'aujourd'hui*. Anouilh, au contraire, voit en lui un des plus valables représentants du « jeune théâtre français ». Touchard, transporté, écrit : *Ionesco se place à une hauteur où nous n'avions plus l'habitude, depuis des années, de lever nos regards*. »

publicada no *Figaro* em outubro de 1955, exemplo de anti-ionesquismo:

Eu não acredito que o Sr. Ionesco seja um gênio ou um poeta; eu não acredito que o Sr. Ionesco seja um autor importante; eu não acredito que o Sr. Ionesco seja um homem de teatro; eu não acredito que o Sr. Ionesco seja um pensador ou um alienado; eu não acredito que o Sr. Ionesco tenha qualquer coisa a dizer. Eu acredito que o Sr. Ionesco é um engraçadinho (não quero acreditar no contrário, seria muito triste), um mistificador, logo, um farsante.⁸¹ (GAUTIER, 1955)

2º Quadro: Do engajamento

Se a crítica mais conservadora, de direita, se mostra avessa às inovações teatrais propostas por Ionesco, a crítica de esquerda, simpática às primeiras peças do dramaturgo, deseja ouvir dele mais do que negação e ruptura, mas uma mensagem afirmativa. Ionesco não apenas recusa o convite para fazer um tipo de teatro de mensagem (ou teatro didático, de inspiração brechtiana): mais do que isso, ele se torna um detrator violento desse tipo de teatro, elegendo Sartre e Brecht como principais representantes, secundados pelos críticos Bernard Dort e Roland Barthes, de um teatro voltado para a propaganda ideológica que, segundo ele, apenas faz proliferar slogans, uma linguagem automática imposta pelo totalitarismo de esquerda. Declarada a guerra, o tom dos textos de um lado e outro da trincheira se transforma sensivelmente.

Toda polarização é perigosa, já que generaliza e dá como estável algo que é móvel: a crítica, bem como o próprio fazer literário, apresenta nuances que devem ser consideradas. Não é raro assistirmos a peripécias e reviravoltas que ora aproximam, ora distanciam as personagens que tecem a cena literária: atendo-me ao caso de Ionesco, antecipo alguns exemplos: Jean-Jacques Gautier, crítico teatral do *Figaro*, antagonista tão convicto quanto constante de Ionesco que acaba se transformando em personagem da peça *l'Impromptu de l'Alma*, mostra-se enfim favorável, quem diria?, à peça *Le roi se meurt*; também Gabriel Marcel revê suas posições iniciais (1958) a respeito da obra de Ionesco e faz uma espécie de *mea culpa* em nova versão do texto de 1972; já Alain Bosquet, primeiramente entusiasta do dramaturgo, acaba por criticar a peça *le Piéton de l'air* em debate promovido pelo periódico *Arts*, o que gera o rompimento definitivo entre crítico e escritor. E como não citar a mudança do teatro do próprio Ionesco que, com a experiência de dramaturgo e a constante (re)definição de sua ideia de teatro, vai inserindo a paródia da linguagem e das relações pessoais das primeiras peças em um contexto mais amplo, na busca por um teatro metafísico?

O cenário vai se modificando de acordo com as interações que se estabelecem ou

⁸¹ Je ne crois pas que M. Ionesco soit un génie ou un poète ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un homme de théâtre ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un penseur ou un aliéné ; je ne crois pas que M. Ionesco ait quelque chose à dire. Je crois que M. Ionesco est un plaisantin (je ne veux pas croire le contraire, ce serait trop triste), un mystificateur donc, un fumiste. (GAUTIER, 1955)

desestabelecem entre as personagens: no caso do teatro, que vive da audiência, da sala cheia, essas interações são ainda mais complexas, pois a repercussão na imprensa, que se dá “da noite para o dia”, garante ou condena a longevidade do espetáculo. Na contramão, o sucesso ou insucesso da peça vem endossar ou contrariar o trabalho dos críticos que primeiro se pronunciaram acerca do espetáculo. É importante, no entanto, fazer aqui uma ressalva: embora haja uma mobilidade tanto da crítica quanto da literatura, é inegável que no período do pós-Guerra, que abriga tanto o teatro de Beckett e Ionesco quanto o de Brecht, existe um apelo ao engajamento artístico e político que venha propor novas possibilidades para um mundo devastado pelos horrores do nazi-fascismo e, em consequência, uma divisão *grosso modo* entre engajados e autônomos.

Em *Les Temps Modernes*, revista animada e dirigida por Jean-Paul Sartre, o crítico Jean Pouillon publica seu comentário de duas peças de Ionesco: em julho de 1950, sobre *La Cantatrice chauve*, e em julho de 1952, *Les Chaises*. Trata-se, nos dois casos, de uma análise bastante elogiosa, que lê as peças para além de sua superfície *nonsense*: para Pouillon, o teatro de Ionesco é um teatro realista, mas de maneira oposta ao teatro realista convencional. Neste, a mentira que constitui a peça de teatro serve a uma ideia de verdade ou, antes, a uma verdade da intriga que se deseja contar; no teatro de Ionesco, a realidade é o fim, o objetivo, ainda que os meios sejam confessadamente inverossímeis:

Não se trata de imitar a realidade, trata-se de fazer compreendê-la. O realismo não consiste mais em dar uma certa cor de verossimilhança a uma história inventada, ele significa simplesmente isto: que o que se diz e se faz diante de nós nos concerne diretamente, no momento mesmo, e não facultativamente, pelo viés do significado abstrato de um assunto indulgentemente exposto.⁸² (POUILLON, 1950, p. 173)

Enquanto a primeira crítica, a dos jornais nos dias que se seguiram à estreia de *la Cantatrice*, falava de absurdo, de anti-peça⁸³, Jean Pouillon afirma se tratar ali de uma peça realista, que toca a realidade mais humana, num mundo bastante verossímil em que estabelecemos relações – e aí o leitor/espectador sente o mal-estar do riso diante da inegável estupidez com a qual se identifica – mas não temos nada a dizer. Eugène Ionesco, em entrevista a Claude

⁸² « Il ne s'agit pas d'imiter la réalité, il s'agit de la faire comprendre. Le réalisme ne consiste plus à donner une certaine couleur de vraisemblance à une histoire inventée, il signifie simplement ceci : que ce qui se dit et se fait devant nous nous concerne directement, sur le moment même, et non facultativement, par le biais de la signification abstraite d'un sujet complaisamment exposé. »

⁸³ André Frédérique, do *Match*, aconselha o leitor a assistir “essa deliciosa absurdidade poética”; Jean-Francis Reille, no jornal *Arts* de 19/05/1950, usa o termo “absurdo”, mas ressalva, “que não se veja nesse termo “absurdo” nenhuma intenção pejorativa. É apenas um divertimento, uma “anti-peça” satírica”; Renée Saurel, do jornal *Combat*, em 29/05/1950, sintetiza a série de elogios dizendo que se trata de “uma peça inteligente e engraçada, muito bem encenada, e que eu aconselho de ir ver”. Já para Jean-Baptiste Jeener, do *Figaro*, a expressão “anti-peça” é “a única expressão justa” para designar “um deserto espezinhado, monótono e coberto de cartões de visita até golpes de mestre e da verbosidade assonante”. Maulnier, do jornal *Le rouge et le noir* de 23/05/1950 é ainda mais enfático: simplesmente, recusa-se a comentar, e mesmo a nomear, a peça de Ionesco: “compus enfim uma “anti-crítica” da “anti-peça” [...] mas o secretário de redação deste jornal se recusa a imprimí-la”.

Bonnefoy, faz o elogio da leitura de Pouillon: “Há alguém que compreendeu muito bem a peça. É Jean Pouillon. Ele escreveu em *Les Temps Modernes* em junho de 1950 um artigo em que explicava maravilhosamente o que eu quis fazer. Era bem aquilo”⁸⁴ (IONESCO, 1996, p. 62).

Se a acolhida a Ionesco pela *Temps modernes* foi positiva, podemos verificar que o tom é bastante diferente quando Renée Saurel, em 1954, publica o artigo “Ionesco ou les blandices de la culpabilité”. Ao abordar a questão da culpa no teatro de Ionesco, em especial na peça *Victimes du devoir* (1953), Saurel afirma que Ionesco ilustra os dados freudianos de maneira simplista, o que acaba por levá-lo ao patético e à monotonia. No entanto, a análise que ela propõe do dramaturgo também pode ser entendida como uma visão simplista da psicanálise, que explica (e condena) as falhas das peças pelo que elas revelam de seu autor: de malícia tão grande quanto sua angústia, Ionesco não teria outro personagem em suas peças a não ser ele mesmo, daí os mal-entendidos de quem se irrita ao ser mal-interpretado.

Se ele próprio não se oferecesse à autópsia, acusando-vos de “defendê-lo” por amizade, e de guardar em segredo um julgamento mais feroz sobre sua obra [...]. Ele espeta algumas bandeirinhas, vos acua à sinceridade, e depois vai embora todo confuso, envergonhado, se desculpando.⁸⁵ (SAUREL, 1954, p. 2287)

Vale notar que Renée Saurel foi uma das entusiastas do teatro de Ionesco, já desde 1950, quando escrevia no jornal *Combat*. Assinando a crítica teatral da *Temps modernes*, e talvez motivada por alguma outra questão que extrapola os limites da análise da obra, o fato é que a crítica muda a opinião e o tom, denunciando a falta de identificação de Ionesco com a arte de seu tempo por meio de uma postura agressiva. Da peça “inteligente e engraçada” que tinha visto na *Cantatrice* em 1950, Saurel relativiza, e atribui a fatores absolutamente externos o sucesso da empreitada:

Chovia no palco – foi antes da reconstrução do teatro – e esse suplício de água infligido aos atores, o riso enorme de Raymond Queneau que se transformara em iluminador, o título absurdo, e a cólera dos espectadores, *tudo isso* nos fez passar um momento muito agradável.⁸⁶ (SAUREL, 1954, p. 2287. Grifo meu)

Vinculada a outra publicação, e depois de quatro anos – numa época em que, como vimos a partir do panorama de Abirached, as disputas são muito rápidas e explosivas –, Renée Saurel se

⁸⁴ « Il y a quelqu'un qui a très bien compris la pièce. C'est Jean Pouillon. Il a écrit dans *Les Temps modernes* en juin 1950 un papier où il expliquait à merveille ce que j'avais voulu faire. C'était bien cela. »

⁸⁵ « S'il ne s'offrait de lui-même à l'autopsie, en vous accusant de le « défendre » par amitié, et de garder secret sur son oeuvre un jugement plus féroce [...] Il pique quelques banderilles, vous accule à la sincérité, et puis s'en va tout confus, navré, en s'excusant. »

⁸⁶ « Il pleuvait sur le plateau – c'était avant la réfection du théâtre – et ce supplice de l'eau infligé aux acteurs, le rire énorme de Raymond Queneau qui était venu en éclaireur, le titre absurde, et la colère des spectateurs, *tout cela* nous fit passer un moment fort agréable. »

justifica por ter elogiado a peça em 1950, e, num texto em que trata da culpa no teatro de Ionesco, faz seu próprio *mea culpa*. A conclusão do artigo, por sua vez, reflete a postura da revista para a qual contribui nesse novo momento: afirmar que o teatro de Ionesco não reflete seu tempo significa, nesse contexto de polarização, relegar sua obra à alienação burguesa, descomprometida do caráter social.

O mesmo tipo de problema engendrará a polêmica entre Ionesco e os críticos da revista *Théâtre populaire*, e pode-se verificar percurso análogo, de uma primeira aceitação ao repúdio veemente. O número 6 da revista, de março-abril de 1954, são apresentados dois textos que tocam a obra de Ionesco: o primeiro, uma resenha do volume *Théâtre* (então recém-lançado pela Arcanes, 1954), assinada por Daniel Secret; o segundo, parte da seção “Le théâtre et les jours”, sobre a atualidade da cena teatral, um comentário sobre *Comment s’en débarrasser* que se estende às outras peças. Se o texto de Secret se mostra acolhedor, ao apontar sobretudo as qualidades de *La leçon* e *Les chaises*, o outro faz apenas uma ressalva, mas que coloca em questão justamente o que tinha sido a preocupação do dramaturgo até aquele momento: para Ionesco, o aspecto visual é mais importante que o diálogo, já que o teatro é uma “construção, uma arquitetura móvel de imagens cênicas” (IONESCO, 2006, p. 63), como afirma no ensaio “Expérience du théâtre”, apontado anteriormente, e a palavra, desprovida de significado maior, é revelada no que possui de mais clichê.

Reprovaremos apenas a Ionesco – e a mesma reprovação se dirige a suas outras peças, exceto *La Leçon* – de não ter sabido encontrar sua medida, de não ter sabido indicar a monotonia por outra coisa que a monotonia. Quando ele se afasta dos lugares comuns, das expressões feitas ou das brincadeiras fáceis às quais confere seu sentido insólito, a tensão desaparece. O aspecto visual da peça – o longo cadáver que cresce, o empilhamento de móveis, Amédée que voa no final da peça – importam sobre o diálogo. Acreditar-se-ia diante de um quadro de Chagall.⁸⁷ (TP, 1954, p. 111)

A querela de Ionesco com os críticos da revista *Théâtre populaire*, que se acentua nos números seguintes da revista, é um exemplo bastante significativo: de um lado, o escritor romeno que escreve em francês, dramaturgo que afirma detestar o teatro, assumindo continuamente uma atitude negativa (“anti-peça”, “anti-teatro”) a fim de comunicar a impossibilidade de comunicação plena entre os homens, já que “cada um deseja fazer do outro seu partidário ou esmagá-lo”, como diz o próprio Ionesco no prefácio de *Notes et contre-notes*; do outro lado, representada principalmente pelas figuras de Bernard Dort et Roland Barthes, uma crítica teatral de esquerda

⁸⁷ « On reprochera seulement à Ionesco – et le même reproche s’adresse à ses autres pièces, hors *La Leçon* – de n’avoir pas su trouver sa mesure, de n’avoir pas su indiquer la monotonie par autre chose que la monotonie. Dès qu’il s’écarte des lieux communs, des expressions toutes faites ou des plaisanteries faciles auxquels il confère leur sens insolite, la tension disparaît. L’aspect visuel de la pièce – le long cadavre qui grandit, l’amoncellement des meubles, Amédée qui s’envole à la fin de la pièce – l’emporte sur le dialogue. On se croirait dans un tableau de Chagall. »

que, ecoando Brecht, clama por um teatro engajado com as questões sociais, que represente o povo para o povo, que se contraponha ao modelo burguês, mas comprometido em afirmar um novo modelo de teatro político.

Ora, as acusações mais explosivas do momento da disputa – e Ionesco é um combatente ardoroso – não diminuem a importância do debate, que vem balizar a produção artística do pós-guerra, de maneira ampla, e a produção teatral, essencialmente anti-burguesa, seja de “vanguarda”, seja “popular”. Do diálogo muitas vezes truncado entre o crítico Ionesco e os críticos de Ionesco, depreende-se diferentes visões sobre o fazer teatral que podem ser lidas como metonímia da(s) nova(s) maneira(s) de se pensar o teatro: se o drama de verve realista não dá conta de representar a complexidade do real, o que levar à cena? E para quê? Parece haver um acordo quanto à negação do teatro de *boulevard*, burguês, e quanto à necessidade de se pensar o teatro muito mais como espetáculo que só se efetiva em cena e na relação com o público; mas o que se deseja desse público? Existe uma função social para a dramaturgia do pós-guerra?

Ionesco defende que não. Seu engajamento é artístico, advogando por um tipo de teatro puro, que não tenha outra utilidade que o próprio fazer cênico, e também um engajamento individual, pela liberdade de não participar do grupo, de se opor ao que considera os “totalitarismos”, tanto de direita quanto de esquerda. Já o grupo da revista *Théâtre populaire* acredita que a renovação, a vanguarda verdadeiras, só podem existir de maneira plena se considerar uma função social desse novo teatro, que abale, além das convicções artísticas do público, suas convicções políticas. Para os críticos, que dedicam o número 18 da revista à discussão do teatro de vanguarda, o tipo de arte proposto por Ionesco e defendido teoricamente por ele, estaria mais próximo de uma catarse da burguesia, financiada pela própria burguesia, do que de um modelo novo de arte que se deseja revolucionária, já que não propõe uma nova linguagem, mas apenas visa à destruição de certo modelo.

O número 18 da revista é lançado em 1º. de Maio de 1956, poucos meses depois da estreia da peça *L'Impromptu de l'Alma*, em 20 de fevereiro, no Studio des Champs-Élysées, sob direção de Maurice Jacquemont. Como já mencionado, Ionesco se coloca em cena nesta peça, por meio de um personagem, Ionesco, dramaturgo, que recebe a visita de três críticos teatrais: Bartholoméus I, II e III. Eles desejam lhe ensinar o que consideram essencial sobre o teatro. A ponto de sucumbir – quando começa a reproduzir, como um autômato, as ideias dos “doutores” – Ionesco é salvo por sua empregada, Marie, que enxota os três Bartholoméus com sua vassoura. É nesse momento que Ionesco, parodiando o princípio do distanciamento do teatro brechtiano, chama todos de volta à cena para fazer seu manifesto do anti-teatro e, mais uma vez, é salvo por Marie, já que caía também ele na armadilha do teatro didático que buscava denunciar.

Trata-se, como já dito, de uma peça *à clé*, mas Ionesco não se furta, de maneira alguma, a

dar a chave, seja pelos indícios no texto, seja em entrevistas. Assim, Bartholoméus I é (uma caricatura de) Roland Barthes; Bartholoméus II, Bernard Dort; Bartholoméus III, Jean-Jacques Gautier. O nome genérico, que recupera o procedimento da proliferação, caro a Ionesco, oculta, no entanto, algumas nuances entre as personagens, ou alguns detalhes, que ajudam a identificá-las a seus modelos. Entre Bartholoméus I e II, poucas diferenças, já que ambos insistem em questões importantes para os críticos da *Théâtre Populaire*, inspirados pelo teatro de Brecht, como o distanciamento, o (não) engajamento, a expressão do *gestus* social de sua época etc. Apenas, enquanto o primeiro é reduzido à questão da “costumologia”, o segundo é apresentado como um profeta de Brecht. Bartholoméus III, cujos comentários destoam dos colegas críticos, deixa evidente sua recusa do teatro estrangeiro, seu apego à tradição e o gosto pelo teatro de *boulevard*. Ainda nas pistas “internas”, o monólogo-manifesto separa os dois primeiros Bartholoméus como pedantes, do terceiro, “um idiota sem pedantismo” (IONESCO, 2002, p. 464). Uma nota de rodapé, nessa mesma parte do texto, aconselha: “Ver a revista *Théâtre Populaire* (para Bartholoméus I e II), os artigos de crítica dramática do *Figaro* (para Bartholoméus III)”⁸⁸ (IONESCO, 2002, p. 464).

As pistas são cuidadosamente escancaradas por Ionesco, de modo que hoje é possível, sem grandes dificuldades, ligar os pontos; na época, e para quem acompanhasse as publicações sobre teatro, não se tratava nem mesmo de um enigma: Jean-Jacques Gautier, já sabemos, representava parte da crítica teatral conservadora, que via no teatro de Ionesco uma alienação mental sem humor. Roland Barthes e Bernard Dort, representantes de uma vertente estética e crítica oposta ao tradicionalismo de Gautier, publicaram, em 1955, um número especial da *Théâtre Populaire* (nº. 11) dedicado a Bertolt Brecht, em que afirmavam, sem meias palavras, a adesão da revista à proposta teatral do dramaturgo alemão⁸⁹. No número seguinte, de março-abril de 1955, Barthes publica “Les maladies du costume de théâtre”, em que traça uma “moral do figurino de teatro”, definida a partir do que Brecht chama o *gestus* social da época⁹⁰. Quanto a Bernard Dort, ele escreve, em outubro de 1955, “Ionesco: de la revolte à la soumission”⁹¹, publicado pelo *France-Observateur*, em que lamenta o teatro negativo, destrutivo de Ionesco, que “reduz a sociedade à família” e o compara a Adamov, engajado na via do teatro social *à la Brecht* a partir de *Ping-Pong*, tendo deixado para trás a derrisão do ambiente familiar.

A fim de dirimir eventuais dúvidas, ainda em fevereiro de 1956, Ionesco concede uma

⁸⁸ « Voir la revue *Théâtre Populaire* (pour Bartholoméus I et II), les articles de critique dramatique du *Figaro* (pour Bartholoméus III) ».

⁸⁹ Ver “La révolution brechtienne” in Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*. Org. Jean-Loup Rivière. Paris: Seuil, 2002. P. 134-136.

⁹⁰ *Op. cit.*, p. 137-146.

⁹¹ Bernard DORT, “Ionesco: da revolta à submissão” in: *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. P. 221-224

entrevista à revista *Bref*, intitulada “Finalement, je suis pour le classicisme”, já mencionada neste trabalho, em que fala de sua relação com os críticos, especialmente aqueles representados em *L’Impromptu de l’Alma*, e do que pode ser lido como (a encenação da) motivação para a escrita da peça:

L’Impromptu de l’Alma é uma brincadeira ruim. Coloco em cena amigos: Barthes, Dort, etc. Em grande parte, essa peça é uma montagem de citações e de compilações de seus sábios estudos: foram eles que a escreveram. Há também um outro personagem, que é Jean-Jacques Gautier. Esse personagem não deu certo. Apesar de sua ferocidade verbal, eu não lhe quero mal. E no entanto, é o crítico dramático mais perigoso, não por causa de sua inteligência, uma vez que ele não é inteligente, nem por causa de sua severidade que se funda sobre nada, mas porque sabemos que quando ele ataca um autor, este está prestes a se crer um gênio.⁹² (IONESCO, 2006, p. 184)

Para Jean-Jacques Gautier, nem mesmo a ironia mal disfarçada que Ionesco reserva a Roland Barthes e Bernard Dort. De qualquer maneira, os três estão ali, nomeados e qualificados, na declaração da homenagem às avessas que Ionesco lhes presta. Evidentemente, a provocação pública, e ainda mais pública por ser uma peça de teatro, acabou funcionando como convite para um duelo, sendo a revista *Théâtre Populaire* o meio encontrado por Barthes e Dort para contra-atacar. O número 18, portanto, que teve como tema do dossiê “Du côté de ‘l’avant-garde’” apresenta uma distribuição interessante dos textos: Barthes e Dort assinam, respectivamente, o primeiro e o último textos, que tratam das implicações sociopolíticas do teatro de vanguarda; na sustentação, André Muller faz um retrospecto da vanguarda no teatro francês, seguido por um texto de Roman Weingarten sobre Antonin Artaud; ainda no miolo do dossiê, André Muller e Jean Vannier analisam aspectos estruturais, “técnicas” e “linguagem” do teatro de vanguarda.

Chama a atenção o papel de cada texto na construção de uma ideia de vanguarda que se opõe ao teatro popular de verve brechtiana defendido pelos críticos. O texto de Barthes funciona como um editorial, em que apresenta o grande problema de um teatro de vanguarda aclimatado ao gosto burguês, sem insistir neste ou naquele dramaturgo, mas opondo, de maneira geral, esse teatro, “parasita e propriedade da burguesia” (1956, p. 3), ao teatro político defendido pelo grupo. O panorama de André Muller e o texto de Weingarten sobre Artaud parecem desempenhar o papel de lastro histórico à ideia de vanguarda: mais que isso, demonstram, com base na cronologia e no exemplo maior de Artaud, que a ideia de vanguarda morreu, ou foi engolida pelo

⁹² « *L’Impromptu de l’Alma* est une mauvaise plaisanterie. J’y mets en scène des amis : Barthes, Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études : ce sont eux qui ont l’écrite. Il y a aussi un autre personnage qui est Jean-Jacques Gautier. Ce personnage n’est pas réussi. Malgré sa férocité verbale, je ne lui en veux pas. Et pourtant, c’est le critique dramatique le plus dangereux, non pas à cause de son intelligence puisqu’il n’est pas intelligent, ni à cause de sa sévérité qui ne se fonde sur rien, mais parce que l’on sait que lorsqu’il s’attaque à un auteur, celui-ci est prêt à se croire un génie. »

teatro burguês. Ao analisar as técnicas (Muller) e a linguagem (Vannier), chega-se enfim à obra e, sobretudo, às concepções teatrais de Ionesco; esses textos concedem especial atenção à análise rigorosa de componentes estruturais das peças. Cenário, acessórios, composição de personagens, tudo nas peças de Ionesco, *por exemplo*, segundo Muller, toca a desumanização de um teatro que “é um teatro da miséria, e sua expressão tende a se confundir com sua mitologia” (1956, p. 22). Já Vannier, ao tratar das “linguagens da vanguarda”, primeiro faz uma análise objetiva de como isso se dá nas peças, mas passa então a um julgamento (cada vez mais agressivo) do que essas linguagens representam: no teatro de Ionesco, *por exemplo*, a derrisão da linguagem faz surgir o Terror (“expressão paulhaniana”, p. 34), que não faz mais do que condenar o homem ao silêncio. Por fim, a chave de ouro de Bernard Dort, “L’avant-garde en suspens”, em que cita os textos dos colegas que o antecedem nesse mesmo número da revista para decretar, enfim, que a vanguarda chegou a seu termo, que há ali um vazio a ser preenchido:

Em seguida, o teatro permanece por fazer. Mas eu acredito que ele só pode ser feito a partir daí: a partir dessa relação branca, de novo indeterminado, entre o espectador e a representação teatral – relação que se trata agora de recarregar, em que se trata de fazer circular um sentido, significados novos e que sejam, desta vez, o produto de uma troca de liberdades: a do autor e a do espectador. Sobre esse espaço nu do teatro, sobre essa cena enfim livre de seus atributos tradicionais, uma nova ação pode aparecer e ela pode se dirigir a um público enfim *descondicionado*. A um público livre. A um público crítico.⁹³ (DORT, 1956, p. 47. Grifo do autor)

Ora, a progressão do dossiê se assemelha à demonstração de uma tese: Barthes expõe sua hipótese de que o teatro de vanguarda está morto, na medida em que não assusta a burguesia, mas apenas a diverte e é, por sua vez, patrocinado por ela. Muller e Weingarten traçam uma espécie de estado da questão do teatro de vanguarda na França. Na sequência, Muller e Vannier expõem o nível de destruição do teatro, da linguagem e, especialmente, do homem, a que Ionesco chegou em suas peças. Bernard Dort conclui, então, que a destruição foi feita, era até necessária, mas é preciso preencher, e usa palavras muito positivas: “significados novos”, “liberdades”, “descondicionado”, “público crítico”. Falta alguma coisa ainda: com o que preencher esse espaço nu, deixado pela destruição das vanguardas? O que colocar no lugar, que toque tanto a liberdade do autor quanto a do espectador? No último parágrafo de seu artigo, Dort apresenta a “lição”:

⁹³ « Ensuite, le théâtre reste à faire. Mais je crois bien qu’il ne peut être fait qu’à partir de là : à partir de ce rapport blanc, de nouveau indéterminé, entre le spectateur et la représentation théâtrale – rapport qu’il s’agit maintenant de recharger, où il s’agit de faire circuler un sens, des significations neuves, et qui soient, cette fois, le produit d’un échange de libertés : celle de l’auteur et celle du spectateur.

Sur cet espace nu du théâtre, sur cette scène enfin débarrassée de ses attributs traditionnels, une nouvelle action peut apparaître et elle peut s’adresser à un public enfin *déconditionné*. A un public libéré. A un public critique. »

Pois se nós não podemos à primeira tentativa esperar refundar o teatro sobre um público certo, nós podemos ao menos tentar construí-lo a partir de solidões: solidões de alguns homens que ainda querem compreender o mundo e não se deixar levar. Aqui, recusando as incertezas da vanguarda, assombrada pelo espectro do teatro que ela destruiu, e aceitando seu formalismo, nós reencontramos a lição de Brecht, que nos ensina apenas a provocar nos espectadores, em nós mesmos, um “olhar, tão difícil quanto vantajoso”, sobre imagens, sobre situações de nosso mundo, iluminadas, reduzidas pelo teatro, tornadas formas e signos de teatro.⁹⁴ (DORT, 1956, p. 48)

A resposta dos críticos da *Théâtre Populaire* à peça *L'Impromptu de l'Alma* se constrói, portanto, de maneira indireta, já que a peça quase não é mencionada nos artigos (apenas dois momentos: fechando a cronologia de André Muller e numa nota de rodapé do texto de Jean Vannier, sobre a desindividualização das personagens operada pelo recurso de dar o mesmo nome a vários dentre eles). No entanto, ao tratar de implicações muito mais abrangentes e sérias do que a provocação de Ionesco, os autores colocam em questão a validade do teatro de vanguarda, de modo que já não se trata apenas de denunciar seu não-engajamento político, mas de estar a serviço de uma ideologia burguesa, e, embora tratem do novo teatro de maneira geral, com referências a vários dramaturgos – como Beckett e Adamov, que acabam funcionando como contraponto –, é inegável o fato de Ionesco aparecer como o exemplo extremo desse teatro destrutivo, negativo, gratuito.

Se as questões levantadas são sérias, e construídas de maneira igualmente séria, a resposta de Ionesco é paródica: no número 19 da *Théâtre Populaire*, é publicada uma carta do dramaturgo, em que solicita uma retificação: na cronologia do número precedente, aparece uma foto sua e a indicação “50 anos”; na carta, Ionesco esclarece que nasceu em 26 de novembro de 1912 e que tem 43 anos e meio. Mas nem Ionesco nasceu em 1912 – a data de nascimento verdadeira é 1909 –, nem a carta tem por objetivo simplesmente corrigir essa informação. A ironia que deverá tocar os editores da revista também se faz auto-ironia, já que a “objeção fundamental” que o escritor afirma desejar fazer concerne... à idade. Ele aproveita a ocasião para agradecer a honra de o terem citado, mas afirma que não concorda com a interpretação que deram de seu teatro e termina “na esperança de retificarem – no próximo número da revista – o que é retificável” (1956, p. 95). No mesmo tom, o comentário que se segue à carta ironiza a “modéstia” do dramaturgo, já que “no nosso número sobre a vanguarda nós fizemos melhor do que citá-lo” (1956, p. 95).

A partir dessa polêmica com a *Théâtre Populaire* que nasce, por sua vez, da eleição do teatro brechtiano como modelo de vanguarda estética e política, Eugène Ionesco passa a se manifestar

⁹⁴ « Car si nous ne pouvons d'emblée espérer refonder le théâtre sur un public certain, nous pouvons du moins essayer de le construire à partir de solitudes : les solitudes de quelques hommes qui veulent encore comprendre le monde et ne point s'en laisser conter. Ici, en refusant les incertitudes de l'avant-garde, hantée par le spectre du théâtre qu'elle détruit, et en acceptant son formalisme, nous retrouvons la leçon de Brecht qui nous enseigne seulement à provoquer chez des spectateurs, chez nous-mêmes, un « regard, aussi difficile que fructueux », sur des images, sur des situations de notre monde, éclaircies, réduites par le théâtre, devenues formes et signes de théâtre. »

mais frequentemente na imprensa, movido pela necessidade da oposição; suas ideias sobre o teatro ganham corpo nos ensaios e nas peças, de modo que fica mais rarefeito o limite entre o crítico e o dramaturgo Ionesco: assim como a carta à revista pode ser lida como encenação, permito-me questionar se a aversão pelo teatro engajado, manifestada na peça, também não faz parte do personagem Ionesco ou, pelo menos, se não se trata aqui da caricatura, de “mettre en gros” pelo gosto do jogo. Brincando com a ideia de gênese⁹⁵, poderia dizer que a eleição de Brecht como modelo do novo teatro pelos críticos de esquerda levou Ionesco à criação da peça *L'Impromptu de l'Alma*, o que motivou a dura resposta dos críticos ofendidos, que, por sua vez, transformados em antagonistas, deram a deixa para o personagem crítico polemista Ionesco.

3º Quadro: De Londres

O título “Controverse londonienne” dado a um grupo de textos de *Notes et contre-notes* não causa grande espanto, pois sabemos que Ionesco é dado a controvérsias, mas existe algo no mínimo curioso em relação à autoria e à distribuição desses artigos ao longo da sessão: numerados em romanos de I a VII e com uma apresentação sucinta entre parênteses, os textos intercalam, como num diálogo, as vozes de Kenneth Tynan e Eugène Ionesco, com participação ainda de Philip Toynbee, Orson Welles, além de dois leitores do jornal *Observer*. Se, por um lado, tal composição parece atestar a preocupação arquivística do dramaturgo em documentar a querela de 1958, por outro lado, existe um ato performático que toca a auto-ironia, na medida em que a presença dos críticos expõe o que poderia ser lido como uma insuficiência da obra teatral de Ionesco. O conjunto de textos, no entanto, fora publicado, tal qual, na revista *Cahiers des Saisons*, no. 15, 1959, o que já levanta dúvidas sobre a autoria da organização do arquivo: memória de Ionesco ou coletiva? Voltarei a essa questão ao tratar das didascálias.

Ao articulista sério e coerente dos artigos combina-se uma outra performance: Eugène Ionesco é um personagem paródico. Inserir os textos de Tynan e outros que o criticam, que se opõem às suas ideias, reforça, de qualquer maneira, o caráter de derrisão, não apenas de seu teatro, mas também do seu escrever sobre o teatro. Parece tratar-se aqui do questionamento acerca da seriedade do debate e da necessidade de uma tomada de posição; mais amplamente, questiona-se o papel desempenhado pelo crítico literário. O procedimento se parece àquele empregado em *L'Impromptu de l'Alma* que, segundo Ionesco, é uma colagem de textos dos críticos; apenas no caso da polêmica do *Observer*, o meio utilizado não é originariamente teatral, mas a maneira como Ionesco apresenta os textos (desta vez inteiros), e a própria presença dessas vozes

⁹⁵ Na edição do *Théâtre complet*, o organizador Emmanuel Jacquart faz uma análise da peça e busca traçar a “Genèse de *L'Impromptu de l'Alma*”, p. 1612-1614.

dissonantes, já conferem à “controverse londonienne” o caráter performático que marca a crítica do dramaturgo. O envolvimento nesses embates e a preocupação arquivística podem, de qualquer maneira, nos apontar mais um caminho de leitura: é no confronto com a crítica, ora ressentido, ora sarcástico, que o dramaturgo se dá a conhecer, populariza seu nome e, por consequência, sua produção teatral.

Interessa notar ainda que quem encerra a “controverse londonienne”, pelo menos no que nos é dado em *Notes*⁹⁶, é Ionesco, com um longo texto em que refuta, de maneira bastante objetiva, mas não sem ironia, as críticas de Tynan. Seria ingênuo acreditar que o debate efetivamente se encerra aí, já que o próprio dramaturgo sempre volta à sua crítica em oposição às críticas dos outros e, além disso, as ressalvas feitas por Tynan, sem ser inéditas, também não se esgotam nessa polêmica, tendo sido retomadas adiante, em outras ocasiões e por outras vozes. Acusado por seu antagonista de negar a essência do teatro e as relações entre arte e realidade, o escritor se defende, apoiado por uma ideia de que o teatro *é* e, ainda, que o próprio fato de escrever peças e encená-las afirma sua crença no poder de comunicação da arte.

“Ionesco: homme du destin?” é o título do artigo de Kenneth Tynan, publicado pelo *Observer* em 22 de junho 1958, que abriria a nova série de polêmicas envolvendo o nome de Ionesco, cujas peças já se faziam conhecer em vários países. Na Inglaterra, o sucesso de *Les Chaises* foi o desencadeador do texto de Tynan, preocupado com o que considera um “culto a Ionesco”, que teria se tornado um “messias”, “o advogado apaixonado do anti-teatro”⁹⁷ (2006, p. 136), por meio da recusa de todo tipo de ligação com o realismo, recusa atestada pela negação da linguagem como meio de comunicação. Retomando o princípio das críticas de Bernard Dort, o autor inglês questiona o sentido da “evasão do realismo” do teatro de Ionesco em direção a “esse mundo lúgubre de onde serão banidas para sempre as heresias humanistas da fé na lógica e da fé no homem”⁹⁸ (2006, p. 137).

A resposta de Ionesco aparece sob o título “Le rôle du dramaturge”, artigo em que primeiro comenta as ressalvas feitas pelo crítico, defende seu ponto de vista e, enfim, discorre sobre o papel não do dramaturgo, mas do próprio crítico. Acerca das concepções de Ionesco sobre o teatro, alguns pontos constantes: o teatro nada tem a ver com doutrinas e prescinde, portanto, da necessidade de uma mensagem didática; todo teatro ideológico é insuficiente; o dramaturgo não pode oferecer ao público mais do que um testemunho pessoal etc. Tais

⁹⁶ *L'Observer* comprou esse artigo, mas não o publicou. Assim, apenas no ano seguinte é que “Le coeur n'est pas sur la main” aparece na revista *Cahiers des Saisons*, inverno de 1959

⁹⁷ « Mais ce ne fut qu'avec l'arrivée de M. Ionesco que les autruches crièrent au messie. Enfin, c'était l'avocat passionné de l'anti-théâtre: il s'opposait ouvertement au réalisme, et tacitement à la réalité même. »

⁹⁸ « Le danger commence lorsqu'on le présente comme exemplaire, comme seul accès possible vers le théâtre de l'avenir, – ce lugubre monde d'où seront exclues à jamais les hérésies humanistes de la foi en la logique et de la foi en l'homme. »

concepções aparecem, no entanto, inseridas no contexto de uma carta-resposta, dirigida ao crítico Kenneth Tynan, mas aberta ao público leitor do periódico. Ora, existe um protocolo a ser seguido: Ionesco começa agradecendo ao crítico pelo artigo a ele dedicado e, por meio de um discurso excessivamente modalizado – e aí vejo a encenação do escritor –, passa a rebater um a um os pontos levantados por Tynan. Tudo o que toca o “papel do dramaturgo” está envolto pela simulação de uma pequenez (diante da vida) que contrasta com a figura de “messias” apontada pelo crítico. No que toca a questão central do artigo de Tynan, Ionesco responde:

O Sr. Tynan *parece* me acusar de ser deliberadamente, explicitamente antirrealista; de ter declarado que as palavras não têm sentido e que toda linguagem é incomunicável. O que é *apenas parcialmente* verdadeiro, pois o próprio fato de escrever e de apresentar peças de teatro é incompatível com tal concepção. Eu *acredito apenas que é difícil* se fazer entender, não absolutamente impossível, e minha peça, *Les Chaises*, é uma defesa, *patética talvez*, em favor da compreensão mútua. Quanto à noção de realidade, o Sr. Tynan me *parece* apenas reconhecer um só modo da realidade: o modo dito “social”, *aos meus olhos*, o mais exterior e, para ser franco, o menos objetivo, pois sujeito a interpretações passionais.⁹⁹ (IONESCO, 2006, p. 139-140. Grifos meus)

O discurso enfático de Tynan é assim desmontado pelo tom despretensioso de Ionesco, reduzido ao seu papel de escrever peças de teatro o que, por si – e note-se a simplicidade do argumento –, já atesta sua crença na linguagem como instrumento de comunicação. A oposição ao julgamento de Tynan ganha força ao inverter os papéis, de modo que sua experiência pessoal, seu mundo subjetivo, congrega todas as subjetividades, ao passo que o argumento “social” e, mais amplamente, a sociedade são aqui denunciados como criações, logo subjetivas, e determinadas pela ideologia de alguns. Aos olhos de Ionesco, sabemos, a obra de arte *deve* ser autônoma. E a crítica, como *deve* ser? Sobre o “papel do crítico”, o tom muda junto com a modalização: os “parece”, “pode”, “apenas”, “talvez” dão lugar a um imperativo insistente:

O que *deve* portanto fazer o crítico? Onde ele *deve* buscar seus critérios? Na própria obra, seu universo e sua mitologia. Ele *deve* observá-la, escutá-la, e dizer unicamente se ele é ou não é lógica consigo, coerente em si. O melhor julgamento será uma descrição atenta da própria obra. Para isso, *é preciso* deixar a própria obra falar, fazendo calar as ideias preconcebidas, os partidos ideológicos e os julgamentos pré-fabricados.¹⁰⁰ (IONESCO, 2006, p. 142-143.

⁹⁹ « M. Tynan semble m'accuser d'être délibérément, explicitement antiréaliste ; d'avoir déclaré que les mots n'ont pas de sens et que tout langage est incommunicable. Ce qui n'est que partiellement vrai, car le fait même d'écrire et de présenter des pièces de théâtre est incompatible avec une telle conception. Je prétends seulement qu'il est difficile de se faire comprendre, non point absolument impossible, et ma pièce, *Les Chaises*, est une plaidoirie, pathétique peut-être, en faveur de la compréhension mutuelle. Quant à la notion de réalité, M. Tynan me paraît ne reconnaître qu'un seul mode de la réalité : le mode dit « social », à mes yeux le plus extérieur et, pour tout dire, le moins objectif, car sujet en fait aux interprétations passionnelles. »

¹⁰⁰ « Que doit donc faire le critique? Où doit-il chercher ses critères? Dans l'oeuvre elle-même, son univers et sa mythologie. Il doit la regarder, l'écouter, et dire uniquement si elle est ou n'est pas logique avec elle-même, cohérente en soi. Le meilleur jugement sera une description attentive de l'oeuvre elle-même. Pour cela il faut laisser l'oeuvre parler d'elle-même, en faisant taire les idées préconçues, les partis idéologiques et les jugements préfabriqués. »

O crítico Kenneth Tynan não ficou indiferente, nem à crítica de Ionesco, nem ao tom: “Ionesco et le fantôme” foi publicado, também pelo *Observer*, em 6 de julho de 1958, e, ao tratar do que pode/deve ser a *missão* do teatro (as duas palavras aparecem destacadas na edição de *Notes et contre-notes*), lamenta que a atitude de Ionesco, positiva em relação à arte, se mostre negativa quanto à vida (2006, p. 144), eliminando de seu teatro a relação entre arte e vida. A resposta sobre o papel do crítico também se vale da ironia, e, ao mesmo tempo, conclama o público/leitor a rir da ingenuidade da proposta:

Nossa função de críticos consiste em escutar a peça e em “dizer simplesmente se ela é fiel à sua própria natureza”. Não fiel à nossa, notem bem; nem mesmo dizendo respeito à nossa jurisdição. Ouvintes, privam-nos do direito de escutar enquanto seres dotados de consciência e afetividade. “O diagnóstico é claro, doutor: é um câncer.” – “Bom, bom, deixe-o tranquilo, já que ele é fiel à sua natureza”.¹⁰¹ (IONESCO, 2006, p. 146)

“Une attitude devant la vie”, de Philip Toynbee, aparece no mesmo dia, e faz eco às opiniões expressas por Tynan: para ele, as considerações de Ionesco, sobretudo no que se refere aos dramaturgos por ele citados, são frívolas. Das cartas dos leitores ao jornal, duas são escolhidas para integrar o dossiê da polêmica, e é interessante que essa escolha não esteja pautada pela defesa do ponto de vista do dramaturgo, como se pode ler na carta de H. F. Garten, crítico e especialista em teatro expressionista alemão, e sua opinião sobre o embate:

Senhores, eu não sou certamente um admirador das obras do Sr. Ionesco; o que eu conheço dele me pareceu desagradável e – para empregar seu próprio vocabulário – incomunicável. Mas considero sua resposta à crítica do Sr. Tynan uma das mais brilhantes refutações da teoria atual do “realismo social”. Deveriam reimprimir esse ensaio e assegurar-lhe a mais ampla divulgação possível. Apenas, se o Sr. Ionesco pudesse colocar um pouco dessa clareza e dessa sabedoria em suas peças, ele poderia se tornar um grande dramaturgo.¹⁰² (H. F. Garten apud IONESCO, 2006, p. 149)

A carta transcrita evidencia a distância que se convencionou estabelecer entre o dramaturgo e o ensaísta. Para Garten, as peças teatrais de Ionesco não refletem a clareza das

¹⁰¹ « Notre fonction de critiques consiste à écouter la pièce et à « dire tout simplement si elle est ou no fidèle à sa propre nature ». Non point fidèle à la nôtre, remarquez bien ; ni même relevant de notre juridiction. Auditeurs, on nous ôte le droit d'écouter en tant qu'êtres doués de conscience et d'affectivité. « Le diagnostic est clair, docteur : c'est un cancer. » - « Bon, bon, laissez-le tranquille, puisqu'il est fidèle à sa nature. » »

¹⁰² « Sir, je ne suis certes pas un admirateur des oeuvres de M. Ionesco; ce que j'en connais m'a paru déplaisant et – pour employer son propre vocabulaire – incommunicable. Mais je tiens sa réponse à la critique de M. Tynan pour une des plus brillantes réfutations de la théorie actuelle du 'réalisme social'. On devrait réimprimer cet essai et lui assurer la plus large diffusion possible. Si seulement M. Ionesco pouvait mettre un peu de cette clarté et de cette sagesse dans ses pièces, il pourrait devenir un grand dramaturge. »

ideias do escritor demonstrada no texto crítico; ele ainda vai além, ao afirmar que Ionesco não é um grande dramaturgo (mas poderia ser se levasse a clareza de seu texto crítico para o drama). Isso equivale a dizer que a obra de arte é, neste caso, insuficiente para demonstrar determinada postura moral, filosófica ou estética do artista. Particularmente na produção não ficcional de Ionesco, trata-se menos de explicar suas peças do que de defender o rompimento em relação aos moldes tradicionais do teatro e propor a liberdade de se criar novos meios. Da carta de Garten, ressalta-se, pois, a distinção entre o dramaturgo e o crítico Ionesco. Se os artigos que vão em defesa de sua produção apresentam clareza de propósitos e mesmo sugerem uma teoria, as peças afastam este/o leitor e denunciam a incomunicabilidade entre autor e público.

O artigo de Orson Welles, “L’artiste et le critique”, é publicado na semana seguinte, em 13 de julho. Ponderado, ele aponta o exagero da crítica de Tynan, já que o fato de ser um admirador da obra de Ionesco não faz dele o fiel de um culto; no entanto, acreditando que “a menor palavra que um artista profere é a expressão de uma atitude social”, Orson Welles questiona a neutralidade postulada por Ionesco, que pode ser lida como “inimiga da arte” e, também, uma posição política, que tem consequências¹⁰³. No caso específico do artigo de Orson Welles, que transita entre a admiração pelo teatro de Ionesco e a recusa de suas ideias mais políticas sobre a arte, parece que voltamos às primeiras polêmicas com os críticos das revistas *Temps Modernes* ou *Théâtre Populaire*, que, atentos às inovações mais propriamente teatrais das peças de Ionesco, esperavam sua participação (ou engajamento) em um teatro novo. Como afirma o pesquisador Paul Vernois, em artigo sobre a relação de Ionesco com os críticos, “a querela de *L’Impromptu de l’Alma* repercutia apenas em outros termos”¹⁰⁴ (1970, p. 178).

O texto-resposta de Ionesco, “Le coeur n’est pas sur la main”, foi comprado pelo *Observer*, mas só publicado no ano seguinte pelo *Cahiers des saisons* (Hiver 1959), fechando o dossiê. Aqui Ionesco rebate, mais uma vez, as críticas de Tynan, cuja concepção de realidade é questionada, e também as de Toynbee, mas não as de Orson Welles; toda a primeira parte do texto, menos impregnada de ironia, parece, com efeito, concordar com este, na medida em que Ionesco, afirmando sempre sua resistência ao teatro político, admite, no entanto, que “renovar a linguagem é renovar a visão, a concepção do mundo. A revolução é mudar a mentalidade”¹⁰⁵ (2006, p. 154). O lugar reivindicado por Ionesco se encontra na continuidade da revolução que as vanguardas artísticas operaram em todos os domínios no início do século XX, já que também ele deseja

¹⁰³ « Ce n’est pas “la politique” qui est l’ennemie de l’art, c’est la neutralité, parce qu’elle nous enlève le sens du tragique. D’ailleurs, la neutralité est, elle aussi, une position politique, dont les conséquences pratiques ont pu être méditées par beaucoup de confrères de M. Ionesco, dans la seule tour d’ivoire vraiment étanche que notre siècle ait su ériger, - le camp de concentration. » (2006, p. 151).

¹⁰⁴ « La querelle de *L’Impromptu de l’Alma* rebondissait dans des termes à peine changés. »

¹⁰⁵ « Renouveler le langage c’est renouveler la conception, la vision du monde. La révolution c’est changer la mentalité. »

renovar os meios de expressão de sua arte. Formalismo? Para Ionesco, a história da literatura é a história de sua expressão. Neste texto particularmente não, mas em vários outros momentos, essa máxima será acompanhada pelo nome de Benedetto Croce, ponto ao qual voltaremos no próximo capítulo.

Finda a querela, ainda em 1959, resta-nos perguntar por que inserir em *Notes et contre-notes*, de 1962, esses documentos, na maior parte, de autoria de outros que não Ionesco? Impossível responder - é evidente - mas podemos ao menos pensar na maneira como a organização desse dossiê se apresenta ao leitor e na apropriação que o dramaturgo faz desses textos no suporte livro. Dispostos por ordem cronológica de publicação (o que permite ver o intercalar das vozes) os artigos são separados não apenas pelo título, como ocorre com outros grupos de documentos do volume, mas também obedecendo a uma numeração especial, e com entradas que os apresentam, entre parênteses, como indicações de cena. O pacto com o leitor do volume fora travado antes, ainda no prefácio¹⁰⁶; logo depois, dois textos longos (“L’auteur et ses problèmes” e “Expérience du théâtre”) davam a ver as concepções de teatro desse escritor; quando chegamos à “Controverse londonienne”, tais concepções interessam menos, porque mais incipientes, resumidas, do que o embate em si. Sabemos, desde o prefácio, que a obra se dirige aos críticos: na “controverse”, temos a voz deles, mas aqui orquestradas pelo demiurgo-dramaturgo, que se permite, inclusive, mudar o final da história, ao colocar na sequência imediata e na mesma publicação o texto que lhe foi negado no *Observer*, ainda no calor da disputa. *Melodramaticamente*: atacado por Kenneth Tynan, e pelo coro que se une à voz do antagonista, Ionesco busca defender suas ideias, mas seu último grito é calado (*talvez porque a disputa já tivesse arrefecido, ou porque já tivesse tomado tempo/espço suficiente, afinal, trata-se de um periódico!*); bravamente, o herói resiste e, na sua “controverse”, é sua a última palavra.

Sketch II : J’ai dit (ou “eu disse”)

Por força de rebater as críticas recebidas – tanto dos conservadores quanto dos engajados – Ionesco acaba por formular também uma defesa do que considera a boa crítica: objetiva, deve se ater à obra, avaliando seu valor pela coerência interna e independente, portanto, do que está fora do texto, inclusive do autor. Poderia resumir, de maneira um tanto *naïve*, talvez, que, para Ionesco: 1) crítica deve ser crítica – da obra, e não do autor ou de suas convicções pessoais; 2) teatro deve ser teatro – e não investigação psicanalítica ou palanque político. São seus

¹⁰⁶ « Il y a beaucoup de répétitions dans ce livre. Ce n’est pas seulement ma faute ; elle est aussi celle des journalistes, interviewers, spécialistes et politiciens du théâtre qui, depuis des années, en proie aux mêmes obsessions, me font les mêmes critiques de principe auxquelles j’essaye de répondre, à mon tour, par des arguments toujours les mêmes. En réalité, j’ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté d’esprit, ma liberté d’écrivain. »

ensaios/artigos que afirmam isso; no entanto, a prática parece nos mostrar que tais afirmações categóricas se diluem nos textos, de modo que há um componente de crítica na maior parte de suas peças e, de maneira análoga, um componente teatral determinante em seus textos críticos.

Paul Vernois, professor da Universidade de Strasbourg e organizador, junto com Marie-France Ionesco, do primeiro colóquio de Cerisy-la-Salle dedicado a Eugène Ionesco em agosto de 1978, apresenta um panorama da relação do dramaturgo com os críticos no artigo “Eugène Ionesco et la critique”, publicado alguns anos antes na revista *Travaux de linguistique et de littérature* (1970). Logo na introdução, Vernois anuncia a grande oposição do período que toca a recepção da obra de Ionesco: o campo literário do pós-guerra na França se encontra polarizado, grosso modo, entre intelectuais estetas e engajados, que determinam a ou são determinados pela postura adotada nos periódicos. Os críticos, inclusive Ionesco, lançam mão do alcance e da periodicidade dos jornais e revistas para fomentar debates que, embora resultantes do “calor da hora”, não são, de maneira alguma, “fogo passageiro”, mas tocam em aspectos profundos e essenciais do fazer artístico e do pensamento político da época.

Esse texto, além de oferecer uma síntese da relação de Ionesco com os críticos teatrais contemporâneos, toca ainda em duas outras questões, muito imbricadas uma na outra, que nos parecem essenciais: a postura do escritor em relação às funções da crítica e sua própria atividade como crítico, permeada por uma performatividade teatral que se constrói em consonância com suas ideias mais teóricas do que acredita ser o teatro. Ao apresentar o “polemista de qualidades excepcionais” (VERNOIS, 1970, p. 173), Vernois encontra um ponto de equilíbrio em meio à desmesura:

Eugène Ionesco é um escritor que os problemas da crítica nunca deixaram indiferente. Certamente, ele não aborda as questões relativas ao julgamento estético com a serenidade do teórico. [...] Seus argumentos são no entanto sempre precisos e escrupulosamente circunstanciados. Ele aparece preocupado pelos julgamentos, pelas insinuações que o obrigam a se definir defendendo-se, a se situar em relação aos juízes de quem ele recusa menos as sentenças do que os critérios. Autor desengajado, Ionesco se engaja para defender com paixão sua ótica de dramaturgo.¹⁰⁷ (VERNOIS, 1970, p. 173)

No que concerne às funções da crítica para Ionesco, o pesquisador se vale da mesma nitidez que acusa nos textos do dramaturgo para traçar sua síntese: uma primeira função seria “descritiva”, de modo a apresentar os aspectos da obra, fundo e forma; a segunda é “verificadora”, que deveria reconhecer no objeto de análise sua coerência interna, sua unidade de

¹⁰⁷ « Eugène Ionesco est un écrivain que les problèmes de la critique n'ont jamais laissé indifférent. Certes, il n'aborde pas les questions relatives au jugement esthétique avec la sérénité du théoricien. [...] Ses arguments demeurent cependant toujours précis et scrupuleusement circonstanciés. Il apparaît préoccupé par des jugements, des insinuations qui l'obligent à se définir en se défendant, à se situer par rapport à des juges dont il refuse moins les arrêts que les critères. Auteur désengagé, Ionesco s'engage pour défendre avec passion son optique de dramaturge. »

acordo com as intenções a que se propõe; por fim, a função “identificadora”, uma vez que o valor de determinada obra reside em sua originalidade, em sua autenticidade (VERNOIS, 1970, p. 183). Com efeito, nos embates com a crítica, Ionesco solicita que suas peças sejam descritas em sua coerência formal e avaliadas por meio de instrumentos outros que os já conhecidos, já que se trata de um tipo novo de teatro, que não corresponde, portanto, às regras estabelecidas para o teatro realista.

Se tal é a postura que o dramaturgo espera dos críticos, o mesmo não se pode esperar dele próprio quando ocupa o papel de crítico. Como afirma Vernois, “por sua própria conta, por outro lado, ele confunde voluntariamente crítica e polêmica e ainda – quem se surpreenderia? – crítica e encenação”¹⁰⁸ (VERNOIS, 1970, p. 185). No que diz respeito à construção das personagens, a caricatura, procedimento adotado nas peças, penetra o universo (objetivo?) da crítica, e se estende da caricatura de si e de seu teatro à caricatura do outro. Do mesmo modo, a aceleração e a progressão, componentes estruturantes e marcas do estilo de Ionesco desde a primeira peça, dão o ritmo da enumeração dos comentários acerca de sua obra com os quais constrói o próprio texto. Se nas peças não existe uma história a ser contada, o que a sustenta é a tensão que se constrói pelas oposições, tanto entre texto e cena quanto entre o excesso de palavras e sua falta de significado; também nos artigos, a palavra é tensionada até o limite do silêncio. Concordo com Vernois quando diz que

o dramaturgo e o crítico são apenas um e seria um grande erro dissociá-los. No final das contas, é preciso reconhecer que a crítica construtiva assim como a polêmica são profundamente reveladoras da estética, do talento e da evolução de Ionesco. Com efeito, é se defendendo, impulsionado por seus entrincheiramentos, parece, que ele nos revela os princípios fundamentais de sua arte cuja expressão delicada experimenta a necessidade de recorrer a imagens constantemente renovadas e enriquecidas. Picante, segura de si no início, sua crítica remete a seu teatro, tornado célebre, por uma fantasia desenfreada que durante muito tempo dará o tom. Ionesco polemista é um homem surpreso mas dinâmico como Béranger de *Tueur sans gages*. Ao final de sua carreira, Ionesco deixa predominar em suas peças acentos graves e o polemista, no plano literário, se cala ou se coloca em uníssono.¹⁰⁹ (VERNOIS, p. 1970, p. 186)

Ainda em 1955, antes, portanto, das polêmicas todas, Eugène Ionesco publica no

¹⁰⁸ « pour son propre compte, en revanche, il confond volontiers critique et polémique ou encore – qui s’en étonnerait ? – critique et mise en scène. »

¹⁰⁹ « le dramaturge et le critique ne font qu’un et qu’on aurait grand tort de les dissocier. En fin de compte, force est de reconnaître que la critique constructive comme la polémique sont profondément révélatrices de l’esthétique, du talent et de l’évolution de Ionesco. En effet, c’est en se défendant, poussé dans ses retranchements, semble-t-il, qu’il nous révèle les principes fondamentaux de son art dont l’expression délicate éprouve le besoin de recourir à des images constamment renouvelées et enrichies. Piquante, sûre d’elle-même au début, sa critique renvoie à son théâtre rendu célèbre par une fantaisie débridée qui, longtemps, donnera le change. Ionesco polémiste est une homme étonné mais dynamique comme Béranger dans *Tueur sans gages*. Au faite de sa carrière, Ionesco laisse prédominer dans ses pièces des accents graves et le polémiste, sur le plan littéraire, se tait ou se met à l’unisson. »

periódico *Arts* um texto breve, inserido em *Notes et contre-notes* com o título “On m’a souvent prié...”, em que brinca com a ideia de “intenção” ao escrever uma peça, citando como exemplo *la Cantatrice chauve*. O jogo se dá pelo contraste entre o que (ele) “eu disse” e o que “disseram”: a partir do que Ionesco disse, disseram – esse *on* indeterminado, plural no singular – muitas coisas, de modo que a interpretação do dramaturgo é ultrapassada, em número e em amplitude, pelas interpretações dos outros. A repetição, marca do teatro de Ionesco, serve aqui à construção dessa imagem, ao opor o microdiscurso do dramaturgo ao macrodiscurso do *on*, que ocupa na página um espaço bem maior do que aquele dedicado às intenções do escritor.

[...] *eu disse* que era uma paródia do teatro de *boulevard*, uma paródia do teatro sem mais, uma crítica dos clichês de linguagem e do comportamento automático das pessoas; *eu disse* que era também a expressão de um sentimento do insólito no cotidiano, um insólito que se revela no interior mesmo da banalidade mais gasta; *disseram* que era uma crítica da pequena burguesia, mais precisamente da burguesia inglesa que aliás eu nem conhecia; *disseram* que era uma tentativa de desarticulação da linguagem ou de destruição do teatro; *disseram* também que era teatro abstrato, uma vez que não há ação nesta peça; *disseram* que era cômico puro, ou a peça de um novo Labiche, utilizando todas as receitas do cômico mais tradicional; *chamaram-na* de vanguarda, ainda que ninguém esteja de acordo sobre a definição da palavra “vanguarda”, *disseram* que era teatro em estado puro, ainda que ninguém saiba o que é o teatro em estado puro.¹¹⁰ (IONESCO, 2006, p. 230. Grifos meus.)

Repetição e oposição, sabemos, são marcas do teatro de Ionesco. Além disso, existe uma progressão em suas peças, sobretudo nas primeiras, que tensiona a ação – ou a linguagem, o texto – até o limite do insustentável para, valendo-se de uma estrutura circular, voltar ao “insólito da banalidade”. Assim se dá em *La Cantatrice chauve*, de maneira bastante evidente; mas também em *La Leçon*, que segue uma curva sempre crescente de tensão até o momento em que o Professor mata a aluna: logo em seguida, chega a próxima aluna e tudo deverá recomeçar... Assim também em *Victimes du devoir*, que, como visto anteriormente, chega ao limite da tensão pelo assassinato do Policial que torturava Choubert, mas é então que o libertador Nicolas d’Eu toma o lugar do carrasco para continuar a tortura. Enfim, trata-se de um procedimento que determina a estrutura de várias peças do dramaturgo e que também pode ser observado no texto crítico.

No trecho citado acima, temos as repetições dando o ritmo e, ao mesmo tempo, marcando uma espécie de didascália para o diálogo entre o “eu” e o “on”; além disso, a voz do

¹¹⁰ « [...] j’ai dit qu’elle était une parodie du théâtre de boulevard, une parodie du théâtre tout court, une critique des clichés de langage et du comportement automatique des gens ; j’ai dit aussi qu’elle était l’expression d’un sentiment de l’insolite dans le quotidien, un insolite qui se révèle à l’intérieur même de la banalité la plus usée ; on a dit que c’était une critique de la petite bourgeoisie, voire plus précisément de la bourgeoisie anglaise que d’ailleurs je ne connaissais nullement ; on a dit que c’était une tentative de désarticulation du langage ou de destruction du théâtre ; on a dit aussi que c’était du théâtre abstrait, puisqu’il n’y a pas d’action dans cette pièce ; on a dit que c’était du comique pur, ou la pièce d’un nouveau Labiche utilisant toutes les recettes du comique le plus traditionnel ; on a appelé cela l’avant-garde, bien que personne ne soit d’accord sur la définition du mot « avant-garde », on a dit que c’était du théâtre à l’état pur, bien que personne ne sache exactement ce que c’est que le théâtre à l’état pur. »

escritor aparece em meio aos comentários dos outros, sempre irônica, o que acaba por tornar risível o argumento exterior. No que diz respeito à progressão, Ionesco segue uma ordem crescente, do mais específico, “crítica à burguesia inglesa”, para o mais amplo, “teatro em estado puro”. Depois de rir (afinal, o cômico também é uma marca sua) das interpretações atribuídas à sua peça, e voltando à questão inicial, Ionesco afirma, no último parágrafo, que não tinha uma intenção ao escrever *La Cantatrice chauve*, mas que as intenções surgiram depois. Ou seja: depois de todos os “j’ai” e “on a dit”, o dramaturgo desmascara o ponto central da intenção, revelando que esse era como um pretexto para, uma vez mais, opor seu discurso ao discurso dos críticos.

O que é mais performático ainda na medida em que alguns argumentos atribuídos ao “on” foram, na verdade, levantados pelo próprio Ionesco. Não foi ele quem, na tentativa de definir *La cantatrice chauve*, ainda no âmbito íntimo do diário de 1951, utilizou os termos “teatro abstrato” e “drama puro”? Não é o próprio Ionesco quem fala em “desarticulação da linguagem”? De maneira análoga, mas oposta, à apropriação do discurso do outro ao seu próprio, como vimos na peça *L’Impromptu de l’Alma* e na querele com Kenneth Tynan, Ionesco parece operar aqui pela atribuição a essa voz indeterminada do “on” o que ele mesmo escreveu sobre seu teatro. A pretensa seriedade do testemunho do escritor sobre as intenções de sua obra é duplamente desarmada: pela derrisão da própria ideia de “intenção”, desmascarada no último parágrafo, e pela performatividade teatral de um embate de ideias que se impõe menos pela autenticidade, mais pelo jogo.

Da relação com a crítica, e sobretudo com os críticos chamados sarcasticamente de “doutores”, Ionesco constrói um arsenal de defesa-ataque; em meio às fervorosas discussões, que muitas vezes podem ser lidas como expressões do ressentimento do dramaturgo, surgem ideias mais gerais sobre o fazer teatral e o fazer crítico e sobre a essência do que acredita ser o teatro da derrisão. Paralelamente, a desconstrução do discurso crítico, seja dos analistas, seja do próprio escritor, constitui a matéria para outro tipo de criação: uma crítica teatralizada, ou, como diz Paul Vernois, “uma crítica animada de um dinamismo teatral”¹¹¹ (1970, p. 185), pautada pelos mesmos princípios estéticos, estruturais e ideológicos do teatro de Ionesco.

Também publicado pelo *Arts*, em fevereiro de 1956, “Mes critiques et moi” traz uma encenação especialmente teatral de Ionesco. No contexto da primeira publicação, o texto aparece logo depois da estreia de *L’Impromptu de l’Alma*, mas antes da resposta de Roland Barthes e Bernard Dort na *Théâtre Populaire*. Na edição de *Notes et contre-notes*, o artigo vem exatamente antes da “Controverse londonienne”. Essas indicações se fazem relevantes, pois trata-se aqui do primeiro artigo efetivamente dirigido aos críticos, assim, nem o momento de sua primeira publicação, nem o lugar que ocupa no volume de textos críticos me parecem gratuitos: antes de

¹¹¹ « Ionesco oppose à un théâtre, cible de la critique, une critique animée d’un dynamisme théâtral. »

ser uma defesa de seu teatro, “Mes critiques et moi” é uma provocação.

Trata-se de um relato da trajetória do dramaturgo, contado como uma anedota de suas idas e vindas criativas de acordo com as opiniões dos críticos. Ionesco se nos apresenta sob a máscara do autor ingênuo que simplesmente escreve, quase sem querer, peças de teatro. Tudo se dá por acaso. Tendo chegado ao termo do que acredita ser uma peça trágica, dizem-lhe que se trata de comédia. Então ele decide escrever comédias, já que essa é sua vocação: acusam-no de macabro. Aturdido, recorre aos críticos, mas não encontra mais do que contradições. A fim de compreender sua obra, decide então ler apenas um crítico, sempre ao acaso: mais contradições. No presente da escritura, quase num apelo ao leitor, Ionesco diz: “eu me sinto realmente desamparado”¹¹² (IONESCO, 2006, p. 133).

Não é preciso se solidarizar: em todo o texto, predomina a ironia e logo no início já é possível identificar os traços não do escritor Eugène Ionesco, mas de um personagem, vítima dos críticos que, por sua vez, são as vítimas do riso satírico de Ionesco. É por meio desse autorretrato como escritor ingênuo, quase infantil, que o dramaturgo expõe a fragilidade do discurso crítico, uma vez que, ao se apoiar nele, crédulo, o resultado é sempre desastroso. O tom despretensioso, a linguagem simples, reforçam o cuidado na caricatura de si e de suas peças, de modo que sobre delas apenas uma camada fina bastante superficial:

Para impedir qualquer confusão possível, fiz uma segunda peça na qual se via como um professor atroz, sádico, matava uma a uma todas as suas infelizes alunas. O público achou que isso era muito engraçado.

Pensando então compreender meu erro e que eu era um autor inconscientemente cômico, escrevi farsas: esta, entre outras, de duas pessoas quase centenárias, divertidamente esclerosadas, que organizam uma festa para a qual muitas pessoas são convidadas, que não vêm, para as quais empilha-se uma quantidade de cadeiras inúteis. [...] Os espectadores acharam que a coisa era particularmente macabra.¹¹³ (IONESCO, 2006, p. 129-130)

Os “resumos” não apresentam sequer os títulos das peças *La Leçon* e *Les Chaises*: fica evidente o trabalho de redução das obras ao fio de intriga que é possível tirar delas. A visão distorcida é viabilizada por esse olhar de fora, que se vale do senso comum, pautado pela aparência das coisas: distanciado, Ionesco se auto-ironiza, mostrando-se sempre equivocado entre sua intenção de autor e a recepção do público. Ao confessar, entre ingênuo e sentimental, que em

¹¹² « Je me sens vraiment désespéré. »

¹¹³ « Pour empêcher toute confusion possible, je fis une seconde pièce dans laquelle on voyait comment un professeur, atroce, sadique, s’y prenait pour tuer une à une, toutes ses malheureuses élèves. Le public trouva que cela était franchement gai.

Pensant alors comprendre mon erreur et que j’étais un auteur inconsciemment comique j’écrivis des farces : celle, entre autres, de deux personnes presque centenaires, drôlement gâteuses, qui organisent une soirée à laquelle des quantités de gens sont invités, qui ne viennent pas, pour lesquels on entasse une énorme quantité de chaises inutilisées. [...] Les spectateurs trouvèrent que la chose était particulièrement macabre. »

Victimes du devoir ele “arrancava suas entranhas”, o escritor opõe, sem citar nomes, a crítica de Jean-Jacques Gautier: “Me trataram de farsante, de engraçadinho”¹¹⁴ (IONESCO, 2006, p. 130). As contradições, os mal-entendidos, a princípio localizados e justificados pela confusão desse escritor, logo começam a proliferar, levando consigo a curva ascendente da tensão, em frases cada vez mais curtas, que sintetizam o julgamento a que se viu submetido. A enumeração das contradições, formada pela colagem de várias críticas, retoma o procedimento da penúltima cena de *La Cantatrice chauve*, em que a linguagem é tensionada até o silêncio: proliferação e aceleração, como no teatro de Ionesco.

A quem pedir conselho? Aos meus críticos, evidentemente. Só eles poderiam me esclarecer. Reli então, e estudei com a maior atenção e o maior respeito o que estes últimos pensaram de minhas peças. Descobri que eu tinha talento: um pouco, muito, arrebatador, nenhum; que eu tinha humor; que eu era absolutamente desprovido de humor; que eu era um mestre do insólito, um temperamento místico; que minhas peças tinham prolongamentos metafísicos; que – de acordo com um outro – eu era, no fundo, um espírito realista, psicólogo, um bom observador do coração humano [...]; que, o que é interessante no meu caso, eu seria um dos criadores da dramaturgia dos objetos; “sem acessórios no teatro”, pregava um outro, “é ruim, o que conta é o texto”; mas sim, mas sim, os acessórios, isso é muito importante, visualiza, teatraliza o tema da peça; absolutamente não; mas sim; mas não...¹¹⁵ (IONESCO, 2006, p. 131-132)

As reticências no final desse longo parágrafo de oposições não são minhas, claro está, mas de Ionesco. Funcionam, talvez, como os acessórios da peça, que ajudam a visualizar, neste caso, o cansaço, a impotência, o sem fim de julgamentos que se opõem e revelam, por isso mesmo, a subjetividade das análises. Da mesma maneira como o escritor resume suas peças, fazendo delas uma caricatura pelo que é possível ver de mais externo, também aqui a crítica literária, teatral, aparece reduzida à enumeração superficial de qualidades e defeitos, mas construída de maneira a conferir um ritmo acelerado à *cena*, até a exaustão marcada pelas reticências. Acredito que seja possível, por meio da pesquisa nos periódicos, identificar quem são os críticos escondidos nessas migalhas de assertivas, mas isso me parece menos importante do

¹¹⁴ « Je m'étais donc, encore une fois, trompé. Je crus, malgré cela, pouvoir trouver une solution qui ne prêterait plus à confusion aucune : ne pas écrire une comédie, ni une tragédie, mais simplement un texte lyrique, du « vécu » ; je projetai sur scène mes doutes, mes angoisses profondes, les dialoguai ; incarnai mes antagonismes ; écrivis avec la plus grande sincérité ; arrachai mes entrailles : j'intitulai cela *Victimes du devoir*. On me traita de fumiste, de petit plaisantin. »

¹¹⁵ « A qui demander conseil? À mes critiques, évidemment. Il n'y avait qu'eux à pouvoir m'éclairer. Je relus donc, et étudiai avec la plus grande attention et le plus grand respect ce que ces derniers avaient bien voulu penser de mes pièces. J'appris ainsi que j'avais du talent : un peu, beaucoup, passionnément, pas du tout ; que j'avais de l'humour ; que j'en étais absolument dépourvu ; que j'étais un maître de l'insolite, un tempérament mystique ; que mes pièces avaient des prolongements métaphysiques ; que – selon un autre – j'étais, dans le fond, un esprit réaliste, psychologue, un bon observateur du cœur humain [...] ; que, ce qui est intéressant dans mon cas, je serais l'un des créateurs de la dramaturgie des objets ; « pas d'accessoires au théâtre », prônait un autre, « c'est mauvais, ce qui compte, c'est le texte » ; mais si, mais si, les accessoires, cela est très important, cela visualise, théâtralise le thème de la pièce ; pas du tout ; mais si ; mais non... ».

que a atitude performativa adotada pelo dramaturgo. Além disso, como visto no texto “On m’a souvent prié”, a autoria dos comentários não precisa ser comprovável para ser autêntica: Ionesco se apropria do texto do outro, atribui seu próprio texto a outro e, com este material amplo, opera a derrisão da crítica num novo texto, autoral, com as características de seu teatro.

Tal procedimento se encontra também no texto “Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres”, também integrante da segunda parte de *Notes...*, dedicada às polêmicas e controvérsias, em que apresenta uma extensa enumeração de críticos que se pronunciaram acerca de seu teatro – a maioria, de maneira não elogiosa. São quarenta críticos (ou grupos de críticos – como “jornalistas argelinos”, por exemplo) com opiniões “a favor” ou “contra” sua obra: sem nomear os interlocutores, Ionesco, no entanto, cita trechos dos textos a que teve acesso e, ao que tudo indica, guardou em seu arquivo pessoal.

O texto acaba por realizar, assim, uma revisão bibliográfica do teatro do escritor, uma espécie de estado da questão, que toca a recepção especializada e no calor das produções. Ainda que a maior parte dos textos se coloque na contramão do pensamento do dramaturgo, acaba por desempenhar papel importante, já que mantem a obra em discussão. Citando Jean Paulhan, em *Petite préface à toute critique*, Ionesco partilha a ideia de que “se o marquês de Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont chegam a nós em seu surpreendente frescor, isto se deve aos que os denegriram ou difamaram: Jules Janin, Brunetière, Maurras, France, Faguet, Gourmont”¹¹⁶ (2006, p. 107). Admite, pois, a polêmica como componente essencial para manter viva a obra.

É preciso ressaltar que não é só no plano teórico que a influência de Jean Paulhan se faz notar, mas o modelo mesmo de construção do texto também é inspirado pelo autor de *les Fleur des Tarbes*, que, tomando como base o romance *le Songe*, de Henry de Montherlant, reúne a recepção crítica em torno da obra no texto-rinha “Le secret de la critique” (PAULHAN, 2006, p. 171-199). Um porém: enquanto Paulhan nomeia os críticos e dá as referências da publicação, Ionesco omite tais dados. Por um lado, Paulhan trata de um romance de outro autor, enquanto Ionesco se refere à recepção de sua própria obra; além disso, o fato de não fixar os críticos dá maior mobilidade ao dramaturgo na manipulação dos discursos, de modo a garantir a proliferação e o ritmo em seu texto.

Nesse sentido, “Propos sur mon théâtre” é mais agressivo que o texto anterior – “Mes critiques et moi”, com o qual guarda grande semelhança –, pois além de especificar seus interlocutores, ainda que não os nomeie, Ionesco ainda reserva o final para definir, sem ironia, o que deve ser o teatro e a crítica, numa postura mais séria do que a auto-derrisão de alguns anos antes. Existe um contexto de enunciação também diferente: trata-se aqui de uma conferência

¹¹⁶ « Si le marquis de Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont nous parviennent dans leur étonnante fraîcheur, c’est grâce à quelques dénigrements ou diffamations : Jules Janin, Brunetière, Maurras, France, Faguet, Gourmont. »

proferida na Sorbonne, e não de um texto para jornal; além disso, os principais embates já aconteceram quando esta fala é apresentada, em 1960, e a relação com os críticos já está marcada pelo signo da polêmica.

Interessante notar que o procedimento aplicado pelo dramaturgo nos diálogos de suas peças ganha eco neste texto, ao colocar em diálogo os críticos, citando suas palavras – de modo a mostrar que também aqui, como no teatro, a linguagem e a lógica estão submetidas à subjetividade. A mesma lógica que permite à Sra. Smith afirmar que “quando alguém toca a campainha, é porque não há ninguém”, se aplica igualmente aos críticos que se opõem entre si, considerando o mesmo elemento composicional “metafísico” ou “pueril” (IONESCO, 2006, p. 117) ou, ainda, evidenciando a incoerência de um mesmo crítico, que ora se mostra entusiasmado, ora decepcionado com a mesma peça, a mesma montagem. Assim, parece-me difícil estabelecer se os 40 exemplos citados são “reais” – 40 pessoas ou grupos que se manifestaram sobre suas peças naquele momento – ou se, por outra, trata-se também aqui de ficcionalização que tão bem serve à ideia da lógica subjetiva e ao modo de diálogo *nonsense*, marcas do dramaturgo. Ou seja, difícil afirmar que se trate de um texto documental *strictu sensu*... nos recortes operados, o escritor também se coloca, para chegar ao que demonstra ser seu objetivo: denunciar o excesso de subjetividade na crítica que busca um teatro ideológico.

A respeito da peça *Rhinocéros*, o debate tende a se acirrar:

“Enfim, aí está! Há anos que esperávamos: esse dia em que Ionesco, renunciando a seus jogos estéreis, tornar-se-ia um autor digno de ser clássico, enfim chegou. Desta vez, sem mais nenhum erro: Ionesco escreve em francês. E seu *Rhinocéros* é uma obra tão grande que todos podem apreender o sentido!” Não é a opinião de um outro: “Compreendo porque *Rhinocéros* teve tal repercussão na Alemanha: é porque é uma peça essencialmente germânica.” Ou ainda: “Enfim, pela primeira vez, fui conquistado por uma obra deste autor”. Enquanto para outros, é a abominação das abominações: “*La Leçon* se tornou um Labiche ruim; *Amédée*, um pálido Bernstein [...]”.¹¹⁷ (IONESCO, 2006, p. 119)

Como as réplicas de uma peça, entrecortadas pelas didascálias do autor que quase não aparece, mas que manipula os cordões dando movimento a seus fantoches, recortes de textos de críticos formam aqui uma espécie de jogo de oposições, em que o sentido da fala de um é refutado pela fala do outro, tudo orquestrado pelo dramaturgo, objeto e sujeito do processo. Após deixar falarem os críticos, Ionesco se dedica à exposição de suas ideias, inclusive sobre o

¹¹⁷ « Enfin, ça y est! Depuis des années que nous attendions : ce jour, celui où Ionesco renonçant à ses jeux stériles, deviendrait un auteur digne d'être classique, is s'est enfin levé. Cette fois, plus d'erreur possible : Ionesco écrit en français. Et son *Rhinocéros* est une œuvre d'autant plus grande que tous peuvent en saisir la signification ! » Ce n'est pas l'avis d'un autre : « Je comprends pourquoi *Rhinocéros* a eu un tel retentissement en Allemagne : c'est parce que c'est une pièce essentiellement germanique. » Ou bien : « Enfin, pour la première fois, j'ai été conquis par une œuvre de cet auteur. » Tandis que pour d'autres, c'est l'abomination des abominations : « *La Leçon* est devenue du mauvais Labiche ; *Amédée*, du pâle Bernstein [...] »

que deveria ser a crítica, nas páginas finais do artigo. Reafirma sua posição contra o teatro ideológico-didático e afirma a opção por uma crítica que se ativesse aos atributos literários e cênicos da obra.

Se nos textos que tratam de *La Cantatrice chauve* a tônica é a dissimulação do cômico pelo estilo narrativo-confessional; se em “Mes critiques et moi” e “Propos sur mon théâtre”, Ionesco opera a derrisão do discurso crítico; o procedimento adotado no texto “Interview du transcendant satrape Ionesco par lui-même”, publicado pelo *France-Observateur* em janeiro de 1960, pode ser lido como exemplo de auto-derrisão. Neste texto, o dramaturgo traz, sem pudores, o risível de seu texto teatral e a forma do diálogo para o texto crítico em que apresenta a peça *Rhinocéros*. Trata-se aqui de uma paródia de entrevista, que tira a seriedade do modelo conhecido e a substitui pela ironia – o assunto é “sério”, mas a forma e o estilo são transportados para o cômico. As repetições e o *nonsense* da obra dramática aparecem também aqui, o que não exclui completamente o fundo teórico de seu teatro. Assim, a entrevista de Ego é feita pelo Alter-Ego, o que por si já desestabiliza o gênero, parodiado desde o início:

EGO – Desculpe-me por acordá-lo tão cedo, meu caro Alter-Ego, você gostaria de me entrevistar?

ALTER-EGO – Eu não estava dormindo, não se desculpe. Eu acordei no mesmo instante que você, meu caro mestre.

EGO – Não me chame de meu caro mestre. Entre nós, você sabe, essas fórmulas muito cerimoniais me parecem ridículas. Além disso, eu estou longe de ser um mestre. Eu não sou vice-mestre. Nem mesmo um contra-mestre. Um quarto-mestre, talvez!...¹¹⁸ (IONESCO, 2006, p. 275-276)

As repetições, tão caras à obra teatral de Ionesco, aparecem aqui, num crescendo-diminuindo a importância que o Ego se atribui; a ironia, claro está, se dirige ao tipo de teatro didático, daí “mestre”. Em sua falsa modéstia, Ionesco se distancia de um tipo de teatro que é alvo de suas críticas, valendo-se, para tal, da não seriedade também do texto crítico. Perguntado pelo Alter-Ego sobre a anterior recusa ao teatro dito “didático”, o Ego responde que antes era ignorante, o que o impedia de fazer teatro didático, mas depois de se aplicar na busca pelo conhecimento, “assim como o Bom Deus, o Diabo, o Sr. Sartre e Pic de la Mirandole, eu sei tudo... tudo... tudo. E muitas coisas mais.”¹¹⁹ (IONESCO, 2006, p. 277).

¹¹⁸ « Ego – Excusez-moi de vous réveiller de si bonne heure, mon cher Alter-Ego, voulez-vous m’interviewer ?

Alter-ego – Je ne dormais pas, ne vous excusez pas. Je me suis réveillé à la même seconde que vous, mon cher maître.

Ego – Ne m’appelez pas mon cher maître. Entre nous, vous savez, ces formules trop cérémonieuses me semblent ridicules. Je suis loin, d’ailleurs, d’être un maître. Je ne suis pas vice-maître. Pas même un contre-maître. Un quartier-maître, peut-être !... »

¹¹⁹ « Je me suis mis au travail. Maintenant, tout comme le Bon Dieu, le Diable, M. Sartre, et Pic de la Mirandole, je sais tout... tout... tout... Et beaucoup d’autres choses encore. »

Sartre acaba sendo usado aqui para exemplificar o que considera ser uma pretensão desse tipo de teatro ridicularizado por Ionesco; no entanto, 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; por outro lado, conta-se uma história de um personagem definido, dono de uma personalidade única – tanto é assim que Béranger, esse herói, é o único que não sucumbe à “rinocerite”, que transforma todos os outros personagens em bestas. A uma aparente transformação no tipo de teatro que identifica Ionesco – do anti-teatro para um tipo de peça mais tradicional –, parece corresponder a entrevista que o divide em Ego e Alter-Ego, possibilidades distintas de um mesmo autor.

CENA 3: DIDASCÁLIAS E DEMIURGIA

Quem é o autor da peça de teatro? Não do texto dramático, resultado de um processo de escrita mais ou menos individual, mas da peça teatral, espetáculo que se dá a ver e ouvir, que se realiza no espaço cênico para um grupo de espectadores. Quem é *esse* autor? O que escreveu o texto sobre o qual se baseia o espetáculo? Aquele que lê e coloca em cena sob uma perspectiva própria? Os que desempenham papéis e, assim, encarnam o que antes era ideia? Ou, ainda, aqueles que observam, assistem, desempenhando, esses também, seus papéis na construção do sentido da obra? Se a noção de autoria é controversa, no teatro – obra mais aberta do que outras obras abertas – ela se dispersa sob o prisma da modernidade.

Sob a influência da poética do teatro grego, podemos ler a história do teatro ocidental, pelo menos até o início do século XX, como o primado das noções de texto e autoria ou, em outras palavras, do “texto escrito por alguém”. Na *Poética*, baliza para a teoria do teatro ocidental ao longo dos séculos, Aristóteles estabelece as regras da arte dramática a partir da observação e da comparação entre os poemas de Sófocles e Homero, distintos sobretudo pelo modo de enunciação: dramático e narrativo respectivamente. Visando provocar no público uma combinação de efeitos, temor e compaixão, a tragédia seria forjada no poema, de modo que o poeta é o grande responsável pela construção de um sistema de fatos que tenha unidade e seja verossímil, retratando a desgraça de personagens elevadas. A tragédia reside no poema, e não fora dele, enquanto o espetáculo é mais um elemento, embora constitutivo e distintivo do gênero.

Na releitura que o teatro francês fará já no século XVII do teatro clássico, tal como definido na *Poética* de Aristóteles no século IV a.C., o autor do texto dramático não apenas mantém, mas amplia o alcance desse lugar privilegiado. Ele já não é apenas o poeta, mas também exerce, dentro do texto, por meio das didascálias, uma função-encenador. Essa inserção do autor visava a garantir a fidelidade nas montagens, uma maneira de controlar a recepção das peças desde os atores até o público. De acordo com Marie-Claude Hubert (1998), um dos primeiros dramaturgos a usar, com justificativas, o uso das didascálias foi Pierre Corneille, o autor do *Cid*. No *Discours des trois unités* (1660), ele defende o uso das notas à margem para pequenas ações que desvalorizariam o diálogo, mas ainda por um outro motivo:

Temos ainda mais uma razão particular para não negligenciar esse pequeno recurso como eles (os Antigos) fizeram: é que a impressão coloca nossas peças nas mãos de comediantes que correm as províncias, e que só assim podem ser advertidos sobre o que lhes cabe fazer e que causariam estranhos contratempos se nós não os ajudássemos por meio dessas notas. (CORNEILLE apud HUBERT, 1998, p. 55)

Corneille aponta nesse pequeno trecho de seu discurso das três unidades para duas importantes revoluções que marcam um novo tempo, de releitura dos clássicos: a criação da imprensa, que amplia o público leitor; e os deslocamentos dos grupos de teatro para apresentação das peças fora do grande centro. A questão do controle da recepção nem se coloca, já que o texto seria portador de uma verdade de interpretação – e o não respeito dessa intenção primeira poderia causar “estranhos contratempos”. Deve-se ressaltar, contudo, que as proposições de Corneille não foram ampla nem prontamente aceitas, pois, pela opinião mais corrente, um bom texto deveria conter em si elementos suficientes que não deixassem margem de dúvida para a interpretação.

O “pequeno recurso” a que alude Corneille não é inteiramente novo: segundo Luiz Fernando Ramos (2001), as rubricas ou didascálias surgem já na Idade Média, “em textos dramáticos religiosos apresentando os aspectos materiais e simbólicos do rito”, e desde o Renascimento, como indica o excerto do discurso de Corneille citado acima, ocuparia essa função de indicação de cena, fazendo a ponte entre o texto e o espetáculo. A crescente emancipação do teatro enquanto encenação faz com que o interesse pela didascálias também aumente com o passar do tempo. Ainda de acordo com Ramos: “no final do século XIX a rubrica consolidou-se como elemento inseparável do texto dramático, mas só em meados do século XX desenvolveram-se abordagens teóricas sobre suas especificidades” (RAMOS, 2001, p. 10).

Tais abordagens teóricas, de que trata Luiz Fernando Ramos na primeira parte de seu artigo “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena”, procuram definir as rubricas em relação ao texto teatral: texto secundário? complementar? autônomo? Nesse sentido, essas discussões acompanham o movimento iniciado com o surgimento do encenador (*metteur en scène* em oposição ao *régisseur* que, como o nome diz, cuidava mais da “regência” do espetáculo, de sua organização), passando pela coautoria, e desembocaria, no final do século XX, no teatro pós-dramático, termo usado por Hans-Thies Lehmann para se referir ao teatro contemporâneo que prescinde e/ou subverte a noção de texto. A autonomia do espetáculo, que coloca abaixo séculos de textocentrismo, faz repensar também a questão da autoria.

A exemplar colaboração entre Tchekhov e Stanislavski, no final do século XIX, é responsável por inaugurar, em alguma medida, a concepção moderna do papel do encenador. O processo da criação é entendido enfim como colaborativo, e o encenador se torna parte integrante da composição, coautor da peça teatral. Talvez coautor seja um termo temerário... por que não dizer autor? É o que faz, por exemplo, Marie-Christine Autant-Mathieu no artigo “Tchekhov/Stanslavski ou la naissance de la mise en scène. Du texte dramatique à la partition scénique” (2010), em que, ao abordar a gênese da peça *A gaivota*, não lança mão dos manuscritos de Tchekhov, mas dos cadernos de *mise en scène* de Stanislavski, de modo a apreender daí as

propostas estéticas do diretor russo. Stanislavski aparece aqui como autor do espetáculo, e também como autor de uma nova concepção de teatro.

Interessante observar de que maneira os encenadores reivindicam a autoria do espetáculo teatral, redimensionado para a cena desde o final do século XIX e ao longo de todo o século XX. Roger Planchon, em entrevista de 1977, traça um paralelo entre os diferentes tipos de escrita: “a época contemporânea descobriu um novo comportamento diante do teatro: ela estabelece a diferença entre uma escritura dramática, que chamamos de texto, e uma escritura cênica, que é a encenação” (2006, p. 257). Alguns anos antes, em 1945, já Gaston Baty ponderava:

O poeta sonhou uma peça. Ele coloca no papel o que é redutível às palavras. Mas elas só podem expressar uma parte de seu sonho. O resto não está no manuscrito. Caberá ao encenador restituir à obra do poeta o que se perdera no caminho do sonho ao manuscrito. (BATY apud GRÉSILLON; THOMASSEAU, 2005, p. 28)

O surgimento e a crescente relevância do papel do diretor (encenador) são fatores determinantes que operam, ao longo do século XX, transformações na maneira de se escrever o texto teatral: as rubricas buscam inscrever o ponto de vista do escritor, ao mesmo tempo em que atestam o deslocamento do foco de atenção da textualidade para a teatralidade. O encenador, por sua vez, encarna essa emancipação do teatro em relação ao texto, cuja relevância se relativiza diante da cena. É assim que o debate sobre autoria ganha uma dimensão nova: a busca pela teatralidade no teatro.

Roland Barthes chegaria mesmo a dizer, numa formulação que se tornou célebre, que “a teatralidade é o teatro menos o texto”. Assim, isolada, a assertiva pode sugerir uma concepção de teatro exclusivamente centrada na encenação; a leitura de um trecho um pouco maior do artigo “Le théâtre de Baudelaire” (1954), no entanto, desfaz qualquer maniqueísmo: Barthes não nega nem o texto, nem a encenação, mas defende que a teatralidade – o devir cênico – deve estar na essência de toda obra teatral:

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção ecumênica dos artifícios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação, não de realização.¹²⁰ (BARTHES, 1954, p. 54)

¹²⁰ « Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. »

Na imbricada e complexa relação autor/diretor, a noção da autoria se confunde com a de autoridade – ou posse – sobre a obra. Manuscritos do escritor italiano Luigi Pirandello apresentam indícios de que ele lia os diálogos em voz alta a fim de estabelecer a marcação e o tom indicados para traduzir a ideia que os sustentava, segundo aponta Dominique Budor no artigo “O ‘canteiro’ Pirandello” (2010). Mas a desconfiança de Pirandello em relação aos encenadores de suas peças se traduz também no exercício do controle das interpretações possíveis por meio das rubricas: para a pesquisadora, as didascálias do texto pirandelliano revelam sua tentativa de preencher todas as funções, inclusive técnicas, do espetáculo teatral, sempre com vistas a manter a fidelidade ao projeto autoral. As didascálias constituíram, nesse sentido, “uma verdadeira protoencenação”, na medida em que, valendo-se das rubricas, “Pirandello pensa controlar todos os aspectos do teatro concebido como arte total: cenário e maquinaria, figurino, posicionamento e movimento dos atores sobre o palco, tom da voz, jogo, iluminação, sons...” (2010, p. 20).

O que Budor chama de “protoencenação”, a partir da ótica da genética teatral, foi identificado pelo crítico Bernard Dort que, ao abordar o teatro pirandelliano, fala de “uma escritura da representação” (“Une écriture de la représentation”, 1986). No texto sobre a peça *Esta noite se representa de improviso*, Dort ressalta a relevância que a própria questão teatral adquire na obra de Pirandello, cuja trilogia do “teatro no teatro”¹²¹ ecoa ao mesmo tempo suas preocupações enquanto autor e diretor de teatro. Nessa dualidade de papéis, parece existir uma tensão que não se resolve, pois se o movimento dos escritos do dramaturgo aponta para a preocupação com a fidelidade ao texto e às intenções do autor, é justamente no texto que o próprio autor inscreve a importância que acorda à encenação. Dort cita Pirandello para concluir a questão:

Pirandello constata que “o drama da obra de arte é uma coisa; a representação é outra, enquanto tradução ou interpretação da obra de arte, cópia mais ou menos parecida”, mas ele não se resolve nessa divisão, tomando o partido do drama e abandonando a representação à sua condição servil. Ao contrário, ele tenta inscrever a representação no próprio drama.¹²² (DORT, 1983)

Nesse sentido, as didascálias funcionam no texto teatral para fornecer indicações de cena ao diretor e aos atores que concretizam no espetáculo a peça escrita pelo autor. Em outras

¹²¹ GUINSBURG, Jacó. *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. A trilogia é composta pelas peças *Seis personagens em busca de um autor*, *Cada um a seu modo* e *Esta noite se representa de improviso*.

¹²² « Pirandello constate que " le drame comme oeuvre d'art est une chose ; la représentation en est une autre, en tant que traduction ou interprétation de l'oeuvre d'art, copie plus ou moins ressemblante", mais il ne se résout pas à ce partage, prenant le parti du drame et abandonnant la représentation à sa condition servile. Au contraire, il essaie d'inscrire la représentation dans le drame même ».

palavras, são as didascálias que fazem o trânsito entre a instância autoral e a encenação a que se destina o texto dramático. De alguma maneira, essas indicações de cena mimetizam o desejo do dramaturgo de dirigir a peça, mantendo-a fiel à estrutura por ele imaginada. Existe uma história dessa irrupção autoral em meio à ficção, que ganha relevo no teatro moderno (aspecto tratado com propriedade por Thierry Gallèpe em *Didascalies, les mots de la mise en scène*. L'Harmattan, coll. Sémantiques, 1997); basta comparar, no entanto, uma peça clássica, a *Fedra* de Racine, com *Dias felizes* de Samuel Beckett para perceber diferenças evidentes no uso desse espaço com o passar do tempo. As indicações mínimas, pontuais, dedicadas a marcar as personagens em cena, dão lugar a todo tipo de intervenção: sobre movimento, voz, emoção, iluminação, som etc etc. Há que se considerar que o teatro clássico tinha suas regras próprias, marcadas desde a questão do verso que, por si, já determinava parte do jogo cênico, além de ser metonímia de toda a questão do decoro moral dominante. No teatro moderno, as regras artísticas e morais se diluem; além disso, no começo do século XX, a figura do diretor como co-autor se fortalece, de modo que a fidelidade ao texto e a própria questão do teatro textocêntrico passam a ser questionadas, sendo o espetáculo o resultado de uma pluralidade de leituras.

No teatro de Ionesco, as didascálias são um espaço de escritura particularmente interessante. Logo na primeira peça, a primeira indicação de cena já mostra ao leitor que existe ali um trabalho de linguagem, de estilo, bastante diferente do modelo tradicional, ou de qualquer outro modelo. Na rubrica inicial, lemos:

Interior burguês inglês, com poltronas inglesas. Noite inglesa. O Sr. Smith, inglês, em sua poltrona inglesa e suas pantufas inglesas, fuma seu cachimbo inglês e lê seu jornal inglês, perto de uma lareira inglesa. Ele tem óculos ingleses, um pequeno bigode grisalho, inglês. A seu lado, em uma outra poltrona inglesa, a Sra. Smith, inglesa, remenda meias inglesas. Um longo momento de silêncio inglês. O relógio inglês bate dezessete badaladas inglesas.¹²³ (IONESCO, 2002, p. 9)

Se pensarmos na didascália como indicação de cena, esta não indica nada de efetivo ou, por outra, indica o *nonsense* de uma linguagem que se repete sem que haja por isso acréscimo de sentido. Pelo contrário, veremos que a repetição, no teatro de Ionesco e de modo particular em *La Cantatrice chauve*, ressalta o vazio de uma linguagem que não deseja comunicar. Qual o sentido de uma indicação de cena que não indica? A quem se destina esse texto? Mais ligadas ao drama como gênero literário do que teatral, as didascálias da peça de estreia de Ionesco são antes

¹²³ « Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais. »

exercícios de estilo, impregnadas no âmbito (habitualmente) extra-ficcional pela desarticulação dos jogos de linguagem que encontramos nos diálogos encenados pelas personagens. Nesta peça, não existe limite entre as rubricas e o texto das personagens, já que a própria rubrica se faz personagem, como nos momentos em que indica as batidas do relógio, sempre em contradição com a hora dada pelos Sr. e Sra. Smith, ou, ainda, quando avisa ao leitor que “o relógio não bate”, fazendo questão que preencher o silêncio da cena com as palavras na indicação.

Nas peças seguintes, o procedimento muda e as didascálias se mostram menos autônomas, mais de acordo com a função tradicional, sem por isso ser reduzidas à simplicidade de indicações técnicas. No artigo “Proliférations didascaliques dans le théâtre de Ionesco”, o pesquisador Benoît Barut analisa a presença e a função das didascálias nas peças de Ionesco, lendo-as a partir do mecanismo da proliferação, uma das marcas desse teatro. Para ele, além da proliferação numérica que identificou nas peças de Ionesco, atestada pelo número de didascálias e de caracteres em algumas peças, elas também proliferam “do ponto de vista das linguagens cênicas e técnicas assim como uma proliferação, por assim dizer, estilística” (BARUT, 2010, p. 63). Em seu texto, Barut demonstra como Ionesco vai ampliando o uso do espaço das didascálias, tanto na quantidade quanto na aplicação: em busca de controlar ao máximo as interpretações possíveis de sua obra, o autor se impõe aos diretores, por meio de didascálias que descrevem minuciosamente o jogo cênico visado: tom, postura, figurino etc., assim como as técnicas a ser utilizadas: iluminação, sonoplastia, cenografia.

No que diz respeito às didascálias estilísticas, estas se destinam, como aquela transcrita acima, à leitura mais do que à encenação. Trata-se de usar esse espaço para trabalhar a linguagem, ou então brincar com ela: assim, às indicações de tom cômico, como a de *La Cantatrice chauve*, juntam-se outras em que predomina ora um tom narrativo, como no retrato de Dudard no *Rhinocéros*: “Dudard: trinta e cinco anos. Terno cinza; [...] Se o chefe se tornasse subdiretor, é ele quem tomaria seu lugar; Botard não gosta dele” (2002, p. 573); ora um tom lírico, como na indicação de abertura de *Tueur sans gages*, em que o ambiente é assim descrito: “Barulho leve do vento; talvez vejamos uma folha morta atravessar o palco, flutuando. Ao longe, barulho de trem, silhuetas confusas das casas que se perdem quando ‘de repente’ a cena se ilumina fortemente” (2002, p. 471).

Se as didascálias constituem mais uma marca autoral do teatro de Ionesco, impregnadas, por sua vez, das técnicas e do estilo que determinam suas peças, permito-me pensar, mais uma vez, que o limite entre texto teatral e não-teatral é realmente tênue na produção do escritor. Da mesma maneira como alguns de seus textos críticos encenam uma performance, eles também são orientados por uma voz que se mistura, fazendo comentários ou dando indicações, como didascálias. No já citado “Propos sur mon théâtre”, o autor se limita, em muitos momentos, a

encadear os discursos que envolvem a recepção crítica de sua obra teatral, assumindo uma posição de fora do texto, pretensamente objetiva, mas que não esconde a subjetividade de saber-se também assunto, expressa na seleção e na apresentação dos trechos escolhidos, uma orquestração de vozes dissonantes a fim de demonstrar as contradições de que se constitui a crítica, denunciada no final do ensaio, quando o escritor deixa o espaço da didascálias para assumir o centro do palco.

Na “Controverse londonienne”, que se compõe de textos de vários autores, ou seja, quando existe efetivamente um diálogo, as didascálias aparecem de maneira ainda mais evidente, ocupando um espaço muito parecido com aquele do texto teatral. Antes de cada texto, entre a numeração e o título, aparecem em fonte diferenciada e fazem mais do que simplesmente apresentar o artigo que segue. Contaminadas pela ironia, são responsáveis por apresentar ao leitor (em 1962) o cenário em que se deu a polêmica, de um ponto de vista obviamente parcial. Nesse sentido, Kenneth Tynan é apresentado como “um dos críticos que mais batalharam para fazer Ionesco ser conhecido na Inglaterra. A batalha ganha, de repente, ele teve suas dúvidas e as expôs no *Observer* sob um título interrogativo”¹²⁴ (2006, p. 135). A fragilidade que se buscará apontar no julgamento de Tynan já é enfatizada na apresentação desse personagem que ainda nem apareceu em cena: além de ter mudado de opinião a respeito da obra de Ionesco, ele tem *dúvidas* e se vale de um título *interrogativo*. Na rubrica, ainda fornece uma informação um pouco gratuita: o título do livro em que sai um artigo de Tynan na França, algo como *Os jovens irados falam [Les jeunes gens en colère vous parlent]*. O artigo de Tynan que leremos a seguir é desautorizado desde a apresentação que, em linguagem objetiva, fornecendo mesmo dados comprováveis, se faz absolutamente irônica e busca determinar a leitura. Orson Welles é apresentado, por sua vez, como “uma personalidade de grande estatura”. Mesmo assim, no meio da argumentação de Welles, irrompe nova didascália, desta vez entre parênteses, com um comentário que traz a voz de Ionesco para dentro do texto do crítico: “(Orson Welles nega que o crítico deva se contentar em julgar se a obra é conforme ou não às suas leis internas. Um crítico é um ser humano, ele tem direito às suas reações pessoais, à expressão de suas próprias ideias.)”¹²⁵ (2006, p. 150).

Não é o que ele diz da opinião do leitor H. F. Garten, cuja carta analisamos anteriormente. A indicação adverte que “a segunda carta termina com uma frase que poderia ser de Robert Kemp”¹²⁶ (2006, p. 148). O crítico H. F. Garten, especialista em teatro expressionista

¹²⁴ « Kenneth Tynan, dont on a traduit en France un essai: *Le théâtre et la vie* (in : *Les jeunes gens en colère vous parlent*), est un des critiques qui ont le plus bataillé pour faire connaître Ionesco en Angleterre. La bataille gagnée, il eut soudain des doutes et les exposa dans *l'Observer* du 22 juin 1958, sous un titre interrogatif. »

¹²⁵ « Orson Welles nie que le critique doive se contenter de juger si l'oeuvre est conforme ou non à ses lois internes. Un critique est un être humain, il a droit à ses réactions personnelles, à l'expression de ses propres idées. »

¹²⁶ « En voici deux opinions de lecteurs de *l'Observer*. La seconde lettre s'achève sur une phrase qui pourrait être de Robert Kemp. »

alemão (de acordo com Emmanuel Jacquart), é apresentado apenas como “leitor”; a observação sobre o final da carta faz referência a um artigo de Robert Kemp, publicado no *Le Monde* em 1955, quando da estreia de *Jacques ou la soumission*. Nesse texto, Kemp termina por uma formulação de fato bastante próxima da de Garten: “Se ele [Ionesco] aplicasse seriamente seus dons de escritor, ele produziria coisas que contam” (1955). Memória? Arquivo? O fato é que o leitor Garten é apresentado em 1962 pelo viés de uma crítica de 1955 para ironizar, ao mesmo tempo, um e outro crítico.

Na cena final desse embate, a rubrica tem outro tom: trata-se de apresentar “Le coeur n’est pas sur la main”, resposta final de Ionesco à Tynan. O debate já tinha se encerrado no jornal alguns anos antes, mas em *Notes et contre-notes*, Ionesco encena que a última palavra é sua: “O debate é inesgotável. Para lhe dar uma conclusão (provisória), daremos o texto de uma resposta de Ionesco a Kenneth Tynan. Esse texto é inédito. O *Observer* comprou os direitos para a Inglaterra, mas não o publicou”¹²⁷ (2006, p. 152). Tal o personagem Béranger do *Rhinocéros*, que, único ser humano em meio aos rinocerontes, termina a peça clamando “Contra todo o mundo, eu me defenderei, contra todo o mundo, eu me defenderei! Eu sou o último homem, e serei até o final! Eu não capitulo!” (2002, p. 638), o escritor, antes de clamar pela defesa de suas ideias, deixa bem clara ao leitor-cúmplice a tentativa de o fazerem calar. Se nas peças de teatro as didascálias funcionam para orientar diretor e os atores na construção da cena, no texto crítico, elas acabam por orientar o leitor, valendo-se da objetividade do tom e do caráter pseudo-informativo dos textos para ampliar a performance de autor injustiçado.

Sobre a “Controverse londonienne”, é preciso destacar ainda uma questão relacionada ao que chamamos de didascálias do conjunto de textos no cenário em que se deu a primeira publicação. O dossiê com os textos da polêmica com Kenneth Tynan foi publicado primeiro na revista *Cahiers des Saisons*, no. 15, inverno de 1959, e já nessa primeira versão os artigos eram introduzidos pelas breves rubricas de apresentação não assinadas. No novo contexto de publicação, assim reunidos, os textos pareciam apresentados por uma voz editorial, que saía da própria revista e compartilhava o ponto de vista de Ionesco ao dar a ele a possibilidade final, lograda pelo *Observer*, de fechar o debate com o crítico inglês. Ao ser retirado como um bloco da revista e publicado no livro que leva a assinatura de Ionesco, os textos de apresentação passam a ecoar sua voz.

Essa apropriação se dá a ver de maneira ainda mais nítida na observação do exemplar do periódico conservado no Fundo Ionesco: a capa impressa apresenta o sumário do número dedicado a Ionesco. No alto, a inscrição manuscrita em caneta azul, seguida de uma flecha

¹²⁷ « Le débat est inépuisable. Pour lui donner une conclusion (provisoire), nous donnerons le texte d’une réponse de Ionesco à Kenneth Tynan. Ce texte est inédit. L’*Observer* en a acheté les droits pour l’Angleterre mais ne l’a pas publié. »

indicativa: Prendre p. 255 à 268 incl. [Pegar p. 255 a 268 incluídas]. A flecha aponta no sumário a que se referem as páginas a ser tomadas:

KENNETH TYNAN, PHILIP TOYNBEE et ORSON WELLES
Controverse londonienne
traduction de Jean-Louis Curtis

No exemplar, as páginas que encerram a “controverse” foram, com efeito, arrancadas, constituindo os rascunhos para a edição do volume. O título, as didascálias, e mesmo a escolha das cartas dos leitores do *Observer*, fica difícil determinar o grau de autoria de Ionesco desse dossiê de que, a princípio, ele é objeto, e não autor. No entanto, ao se apropriar desse conjunto de textos e reuni-los a seus artigos, ele encena uma postura autoral. A indicação ao final do artigo “Le coeur n’est pas sur la main” de que fora publicado no *Cahiers des Saisons* suscita a ambiguidade: trata-se daquele texto ou do conjunto? Como consequência, o arranjo de documentos que acabamos de ler é do autor ou dos editores da revista?

Nesse cenário de conflitos estéticos e ideológicos bastante frequentes, outro elemento interessante pode colaborar para a leitura do dossiê “Controverse londonienne”. Um ano antes da publicação dos *Cahiers des Saisons*, a revista *Théâtre populaire*, que concentrava os principais antagonistas de Ionesco, também publicara a sua versão da disputa do dramaturgo com Tynan, sob o título “Ionesco à l’heure anglaise”. A estrutura, a numeração das partes, a escolha de publicar também cartas de leitores, é tudo muito parecido com o dossiê dos *Cahiers*, reproduzido em *Notes et contre-notes* – menos o artigo final de Ionesco. Os editores da *Théâtre populaire* não fazem textos de apresentação para cada artigo, mas apenas uma introdução geral ao “dossiê inglês”:

Esse “dossiê inglês” não apenas fornecerá preciosos elementos de informação a nossos leitores (o que sabemos exatamente sobre a influência do teatro francês contemporâneo no exterior?), ele lhes dará, temos certeza, a vitalidade da discussão sobre o teatro em um país estrangeiro, onde as pessoas não se contentam, ao que parece, em decretar que o “teatro é o teatro”, uma ideia que nos fará mais modestos – e mais exigentes. (TP, 1958, p. 5)

O diálogo entre as publicações é muito evidente, e faz da apropriação discursiva de Ionesco ainda mais interessante como encenação. Os mesmos textos e a mesma estrutura funcionam em duas revistas que se opõem para defender pontos de vista diferentes sobre o teatro francês dos anos 1950 – pontualmente, sobre o estetismo puro das vanguardas em oposição à proposta de arte engajada, cuja função deve ser mais do que o prazer estético. Ao se apropriar dessas estruturas, Ionesco joga, teatralmente, com o dossiê “formativo” ou “informativo”, pouco importa, conferindo-lhe outra função: a construção de uma imagem de si como o autor

incompreendido na constante luta contra a crítica literária. No suporte “livro”, muito mais perene do que o jornal ou a revista, é que essa imagem pode encontrar a densidade e a duração necessárias para se consolidar.

O ambiente está criado. Em um tempo e em um lugar, um autor representativo de um tipo de teatro assume uma posição no campo literário polarizado e vai construindo uma imagem de si, encenada de diversas maneiras em seus textos. Nessa Paris do pós-Guerra, em que a arte se vê confrontada entre a questão estética e a necessidade de significar (vistas como se fossem quase excludentes), Eugène Ionesco acumula os papéis de dramaturgo e teórico, em defesa de um tipo de teatro puro. Sem fugir das polêmicas, pelo contrário, o autor buscou o debate como plataforma, de onde poderia expor suas concepções sobre a arte, mas também sobre a política da arte, além de ampliar a circulação de seu nome por meio das querelas nos jornais, o que tinha por consequência aumentar o público de suas peças, curioso para conhecer o polemista dos periódicos. A construção de uma imagem de si, forjada na recepção de seus textos, aponta para o desejo de controlar essa recepção, o que se pode ler nas didascálias das peças e, de maneira especial, na correspondência com seus encenadores.

Reconstituída a cena, interessa-nos refletir sobre essa dualidade construir-se/encenar-se no diálogo que Ionesco estabelece com outras figuras do meio artístico, transformadas em personagens desta tese.

Fim do 1º ato.

2º ATO: PERSONAGENS

IONESCO (*tom monótono*) – Personagens sem caráter. Fantoches. Seres sem face. Antes: molduras vazias às quais os atores podem emprestar sua própria face, sua persona, alma, carne e osso. Nas palavras sem sequência e desprovidas de sentido que pronunciam, eles podem colocar o que quiserem, exprimir o que quiserem, o cômico, o dramático, o humor, eles próprios, o que eles têm de mais eles mesmos. Eles não têm que se colocar na pele das personagens, na pele dos outros; eles só têm que se colocar em sua própria pele. (*com um riso amargo*) E isso não é tão fácil. (*pausa*) Não é fácil ser você mesmo, representar seu próprio personagem. (2006, p. 251. Didascálias minhas.).

Neste ato, procura-se ler os diferentes níveis de performatividade do escritor Eugène Ionesco nos textos em que sua presença não é explicitamente autorreferencial: será possível escrever sobre o outro sem escrever sobre si mesmo? Os textos críticos escolhidos pelo dramaturgo para integrar o volume *Notes et contre-notes* autorizam o leitor a se colocar esta questão (entre outras), sobre as tensões do diálogo que Ionesco mantém com os artistas que ele admira: o “Portrait de Caragiale”, se tirarmos os dados biográficos específicos, poderia facilmente ser lido como o “Retrato de Ionesco”, como nota Philippe Sénart em um ensaio dedicado ao escritor. De maneira análoga, “Présentation de trois auteurs”, publicado primeiro em *l'Avant-scène* (1959), em que o interesse menor dos autores apresentados coloca em relevo a influência de um certo teatro que não foi ultrapassado por seus discípulos.

Se, por um lado, o movimento em direção aos “doutores” é, com frequência, de oposição – uma oposição constitutiva – parece-me que, em relação aos artistas comentados pelo dramaturgo, acontece algo de outra ordem: a admiração, que não esconde um desdobramento, de modo que é preciso apontar as qualidades do outro para promover as próprias qualidades; e também notar os defeitos, a fim de preservar a originalidade de sua obra.

A partir dos textos de *Notes et contre-notes* (1962), dos manuscritos consultados no Fonds Ionesco e de outros textos considerados aqui como documentos de gênese, como *Non* (1934) e *Hugoliade* (1935-1936), ambos escritos de juventude, pretendo neste ato abordar a questão da representação de pontos de vista sobre a expressão estética sob dois aspectos: as confluências artísticas e as confluências críticas em diálogo com Ionesco, concretizadas por figuras que chamei de personagens e que, como tais, são (re)criadas pelo olhar do escritor dentro do seu cenário, evidenciando aquilo que lhe interessa demonstrar. Chamei de confluências os vários discursos

sobre as artes que, junto com o de Ionesco – e observados a partir dele –, formam uma grande rede discursiva; no entanto, “confluência” não pressupõe equivalência ou identidade, mas “convergência”, “junção”, “reunião” de duas ou mais coisas.

O sentido que a palavra “confluência” adquire aqui passa por essa definição ambígua: Ionesco joga, teatralmente, com uma pluralidade de discursos na constituição de sua obra, ora assimilando e identificando-se com alguns artistas e críticos; ora assimilando e negando outras vozes. Nas entrevistas concedidas a Claude Bonnefoy em 1966, ao tratar da questão da *influência*, de maneira bastante geral – o crítico busca retraçar a biblioteca de formação do escritor –, Ionesco se opõe aos comparatistas que insistem em utilizar tal termo como uma verdade consciente e verificável, preferindo, por sua vez, pensar a história da literatura como encontros entre obsessões pessoais que se tocam justamente na medida em que são universais. Assim:

Eu já disse: sou muito mais influenciado pelos poetas ou romancistas do que pelos dramaturgos. Isso parece não ser verdade. No entanto, é o que há de mais verdadeiro. Disseram que eu era influenciado por Strindberg. Então eu li o teatro de Strindberg e disse: “De fato, eu sou influenciado por Strindberg”. Disseram que eu era influenciado por Vitrac. Então eu li Vitrac e disse: “De fato, eu sou influenciado por Vitrac”. Disseram que eu era influenciado por Feydeau e Labiche. Então eu li Feydeau e Labiche e disse: “De fato, eu sou influenciado por Feydeau e Labiche”. É assim que eu construo minha cultura teatral. Contudo, se eu tiver sido “influenciado” por esses autores sem os ter conhecido, isso quer dizer apenas que um indivíduo não está sozinho. Acredita-se sem razão que, conscientemente, deliberadamente, as pessoas decidem fazer ou não fazer certas coisas. Na verdade, as preocupações, as obsessões, os problemas universais estão em nós e todos nós os encontramos uns após os outros. O grande erro da literatura comparada – ao menos tal como ela era praticada há vinte anos – era pensar que as influências são conscientes e até mesmo pensar que as influências existem. Ora, muito frequentemente as influências não existem. As coisas simplesmente estão aí. Nós somos muitos a reagir do mesmo modo. Somos, ao mesmo tempo, livres e determinados.¹²⁸ (IONESCO, 1996, p. 52-53)

Se Ionesco achava o termo “influência” antiquado nos anos 1960, passados mais de cinquenta anos talvez ele lhe parecesse uma aberração. A discussão soa fora de propósito: não cabe no segundo ato nem no tempo/espço em que se inscreve esta pesquisa. A modernidade

¹²⁸ « Je vous l'ai dit, je suis beaucoup plus influencé par les poètes ou les romanciers que par les dramaturges. Cela a l'air de n'être pas vrai. Pourtant, c'est ce qu'il y a de plus vrai. On m'avait dit que j'étais influencé par Strindberg. Alors j'ai lu le théâtre de Strindberg et j'ai dit : 'En effet, je suis influencé par Strindberg.' On m'avait dit que j'étais influencé par Vitrac. Alors j'ai lu Vitrac et j'ai dit : 'En effet, je suis influencé par Vitrac.' On m'avait dit que j'étais influencé par Feydeau et Labiche. Alors j'ai lu Feydeau et Labiche et j'ai dit : 'En effet, je suis influencé par Feydeau et Labiche.' C'est ainsi que j'ai fait ma culture théâtrale. Pourtant, si j'ai été 'influencé' par ces auteurs sans les avoir connus, cela veut dire tout simplement qu'un individu n'est pas seul. On croit à tort que, consciemment, délibérément, les gens décident de faire ou de ne pas faire certaines choses. En réalité, les préoccupations, les obsessions, les problèmes universels sont en nous et tous nous les retrouvons les uns après les autres. La grande erreur de la littérature comparée – du moins telle qu'elle était pratiquée il y a vingt ans – était de penser que les influences sont conscientes et même de penser que les influences existent. Or très souvent les influences n'existent pas. Les choses simplement sont là. Nous sommes plusieurs à réagir d'une même façon. Nous sommes à la fois libres et déterminés. »

deve ter resolvido a questão. No entanto, chamei o próprio Ionesco a opinar porque vejo nesse trecho a definição do autor daquilo que optei por chamar de “confluência”: diálogos que se estabelecem na leitura e, por isso, vão além das implicações históricas ou estéticas do que é individual.

As personagens que confluem com Ionesco, ou que ele faz confluir em seus textos, transitam por passado, presente e futuro, entre a literatura, as artes plásticas e a crítica. Nem sempre seus discursos coincidem com o do dramaturgo, mas para que haja tensão dramática, não é preciso haver antagonistas? Vozes consonantes ou dissonantes povoam a coxia da produção crítica de Ionesco. Por isso penso em “confluências”; e penso nos galos do poema de João Cabral de Melo Neto que, cada qual com seus gritos, fios de sol, tecem juntos a manhã.

CENA 1: RETRATO DO OUTRO, RETRATO DE SI

É preciso correr o risco da obviedade. Como começar a pensar no retrato se não pela pintura? E, se a ideia é abordar o retrato do outro como retrato de si mesmo, uma imagem surgiu de maneira natural, para em seguida se fazer imperiosa: *As meninas*, de Vélasquez. Com efeito, aí está minha primeira lembrança de um autorretrato enviesado, que trazia consigo outros conceitos igualmente novos, como “metalinguagem” e “perspectiva”. Eu mesma devia ser menina quando vi pela primeira vez essa tela de Vélasquez, e a maneira como aquele pintor do quadro olhava para mim era muito intrigante... Ele não deveria olhar para o modelo que estava pintando? Mas, então, como ele aparecia na cena? Como ele poderia ser ao mesmo tempo o pintor e o modelo, o observador e o ser observado?

Em seu ensaio sobre *As meninas*, que abre o livro *As palavras e as coisas* (1966), Michel Foucault discute a representação da representação na tela do pintor espanhol e a maneira como o espectador se vê inserido no jogo de espelhos provocado pela obra. De costas para ele, a tela dentro da tela, sobre o cavalete, estabelece uma primeira barreira entre o mostrar e o esconder, o dentro e o fora, o espaço mimetizado e aquele que serve para acolher a mimese. Ao seu lado, e de frente para o espectador, está o pintor, suspenso no momento em que abandona o trabalho de retratar e passa a ser ele próprio o objeto do retrato. Como nota Foucault, quando o pintor voltar ao quadro em que trabalha, ele não estará mais visível para o espectador, pois passará a esta zona de invisibilidade do quadro à esquerda; “ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis” (FOUCAULT, 2000, p. 04).

Do que Foucault chamou de “sistema sutil de evasivas”, a tela de Vélasquez apresenta ainda outros limiares, como o espelho ao fundo, à esquerda, que revela parcialmente o que a tela

invertida do primeiro plano insiste em esconder. Ao lado, a porta entreaberta permite ver os degraus de uma escada, por onde um cavaleiro, que segura uma pesada cortina, tanto pode estar entrando quanto saindo: “ele entra e sai ao mesmo tempo, num balancear imóvel” (FOUCAULT, 2000, p. 14). Mas o motivo principal da tela de Vélasquez encontra-se no lugar mais óbvio: no primeiro plano, bem central, obedecendo a proporção áurea, está a Infanta, e tanto as demais personagens – as Meninas – quanto a luz giram a partir da sua figura. O olhar da Infanta, como antes o do pintor e o do visitante no fundo da cena, se dirige para a frente, para esse espaço ocupado pelo espectador, um lugar fora do quadro. E cabe a Foucault questionar:

Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, porquanto exterior ao quadro, mas prescrito por todas as linhas de sua composição? Que espetáculo é esse, quem são esses rostos que se refletem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois dos cortesãos e do pintor e, finalmente, na claridade longínqua do espelho? (FOUCAULT, 2000, p. 17)

Trazer os olhares do quadro para esse espaço exterior, a tela oculta, o espelho, o ponto de fuga ao fundo, todos parecem indícios de que, embora o motivo central do quadro seja a Infanta, aquilo que o sustenta e lhe dá seu tema e sua forma é a própria arte da representação. É como quebrar a quarta parede do teatro: no diálogo visual estabelecido com o espectador, não apenas confidenciar-lhe num aparte, mas deixar evidente a natureza ficcional e arbitrária – na medida em que é fruto de um olhar – daquilo que tem diante de si. O autorretrato de Diego Vélasquez, à esquerda da tela, munido de palheta e pincéis e cercado de quadros que representam seu universo, divide as atenções com o retrato da Infanta; ao rei e à rainha, apenas o espaço do reflexo no espelho.

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 2000, p. 20-21)

A composição da obra de Vélasquez parece-nos, com efeito, resultado de um complexo jogo de espelhos que coloca em questão os limites entre o dentro e o fora, o pintor e o espectador, o retrato do outro como retrato de si e, mais que isso, do próprio ato de retratar. Pela leitura de Michel Foucault, avançamos um pouco nas imbricadas e ambíguas relações que as figuras do quadro mostram, mas que precisam ser decodificadas pelo intelecto.

Há de ser bastante raro encontrar quem diga que se trate aí de jogo fácil. Mas existe em Eugène Ionesco o que ele mesmo chama de “espírito da contradição”¹²⁹ (IONESCO, 1986, p. 84), o que talvez explique o desafio que lança: “Você quer fazer pintura? É muito simples”¹³⁰ (IONESCO, 2006, p. 349). Assim começa o retrato que Ionesco traça do pintor Gérard Schneider, em uma parte estratégica de *Notes et contre-notes*, entre o posfácio e a conclusão, e que tem por título “Au-delà du théâtre”.

A pintura “muito simples” a que o escritor se refere é a pintura em parede, para a qual, segundo ele, basta pegar um pincel grosso e um pote de tinta. Mas é preciso prestar atenção a algo importante: “a monocromia deve ser perfeita. [...] Se você tem um rosa salmão aqui, um rosa morango lá, está perdido”¹³¹ (IONESCO, 2006, p. 349). Seguindo o raciocínio do dramaturgo, se a pintura em parede é fácil, a pintura figurativa o é ainda mais, na medida em que não é preciso cuidar da monocromia, pelo contrário:

A paisagem e o retrato podem, e mesmo devem ser policromos, a policromia engendra muito naturalmente os valores. Para fazer seu quadro, você observa portanto muito simplesmente e muito atentamente o tema a ser pintado e você só tem que reproduzir o que vê. É assim que procediam Velásquez, Rembrandt, Fra Angelico, Courbet e muitos outros. É quase pueril.¹³² (IONESCO, 2006, p. 349-350)

Toda a complexidade da pintura figurativa de Velásquez (entre outros grandes) aparece aqui simplificada ao extremo, reduzida mesmo às ações de observar e reproduzir, à imitação como procedimento presente na vida do indivíduo desde a infância. Pela banalização caricatural do fazer artístico dos pintores mencionados e pela comparação ainda mais inesperada que confere à pintura de paredes um grau maior de dificuldade dada sua necessária monocromia, fica evidente o humor dominante nessa primeira parte do artigo. Mas existe aí uma concepção de retrato ou, mais amplamente, de mimese que se pode depreender dessa “prescrição” de pintura figurativa, que rompe as várias camadas de cômico que se intercalam na tessitura do texto para emergir como ideia: o retrato está no olhar de quem o vê.

Para Ionesco, nada mais longe da ideia de verdade do que a arte da fotografia. Se

¹²⁹ « [...] je suis affligé d'un irrépressible besoin de prendre le contre-pied de ce que je lis. Si je me suis mis à écrire c'est par esprit de contradiction. »

¹³⁰ « Vous voulez faire de la peinture? C'est très simple. »

¹³¹ « La monochromie doit être parfaite. Si vous peignez votre appartement en rose saumon, il est préférable d'avoir le même rose saumon autour des fenêtres et au-dessus de la cheminée. Si vous avez un rose saumon ici, un rose fraise là, c'est raté. »

¹³² « Le paysage et le portrait peuvent, et même doivent, être polychromes, la polychromie engendre tout naturellement des valeurs. Pour faire votre tableau, vous regardez donc très simplement et très attentivement le sujet à peindre et vous n'avez qu'à reproduire ce que vous voyez. C'est ainsi que procédaient Velásquez, Rembrandt, Fra Angelico, Courbet et beaucoup d'autres. C'est presque enfantin. »

buscarmos nos “portraits” traçados pelo escritor o retrato do outro como uma cópia da realidade, podemos ter a certeza de não encontrar, pois não existe aqui nenhuma ilusão de mimese ou de totalidade, mas sim a convicção de que o retrato revela antes o olhar do retratista.

Na relação com a fotografia, acho significativo Ionesco se referir a ela justamente no retrato de Gérard Schneider, opondo sua pintura não-figurativa à fotografia, considerada “uma arte menor” por seu caráter de documento: “[...] basta lembrar que a fotografia é sobretudo um documento. Todo mundo sabe que os documentos são naturalmente e voluntariamente falsos”¹³³ (IONESCO, 2006, p. 350).

Álbum da família crítica de Ionesco: instantâneos

Na negação do documento, por parte de Ionesco, ouço ecos de sua negação da historicidade. Não ouvimos certo romantismo do crítico ao bradar pelo desejo de liberdade, contra todos os rótulos que tentam aprisionar o ser no tempo? O embate com os autores e defensores do teatro engajado contemporâneo tem a ver, para além das divergências políticas, com um profundo desacordo sobre a questão de participar ou não da história, do tempo presente.

Influenciado pelo teórico italiano Benedetto Croce, Ionesco também acredita na arte como intuição, trabalhada pelo intelecto, mas oriunda de dimensões que não têm relação expressa com a realidade. Isso determina, de maneira sensível, suas concepções de fazer crítica e literatura. Na entrevista a Claude Bonnefoy em 1966, publicada em *Entre la vie et le rêve*, o dramaturgo afirma que sua atividade como crítico literário em Bucareste foi bastante influenciada por Croce, e desde então, “alguma coisa permaneceu” das ideias do filósofo, algo que ecoaria por toda a produção de Ionesco:

De qualquer modo, alguma coisa permaneceu de Croce: que o valor e a originalidade se confundem, quer dizer que toda a história da arte é a história de sua expressão. Cada vez que há uma expressão nova, há acontecimento, algo acontece, algo de novo. Isso permaneceu: a expressão é fundo e forma ao mesmo tempo. E a obra é como a criança, nascida de seus pais, diferente de seus pais, insubstituível, é um indivíduo, um ser. Uma obra é única, em outros termos, uma obra é grande quando ela é original, inesperada e, ao mesmo tempo, o resultado da história; ao mesmo tempo o que a produziu e alguma coisa diferente. De Croce, eu também guardei que há dois tipos de pensamento: o pensamento discursivo e o pensamento intuitivo. Digamos de outra forma, o pensamento lógico e o pensamento estético. Por esta razão, justamente, eu acredito que os sonhos são a expressão do próprio pensamento intuitivo, eles

¹³³ « Pour me faire comprendre, il suffit peut-être de rappeler que la photographie est surtout un document. Tout le monde sait que les documents et volontairement faux. »

são o próprio pensamento estético. É o pensamento diretamente formulado em imagens.¹³⁴ (IONESCO, 1996, p. 22)

O modelo da estética de Croce, reivindicado por Ionesco, teria como foco, portanto, a própria expressão artística, que se manifesta no conteúdo daquilo que é representado na obra de arte e também na maneira como essa obra se apresenta. O valor de uma obra estaria relacionado, nesse sentido, a uma determinada expressão que a diferencia de todas as outras, que lhe confere sua individualidade, sua originalidade. A oposição constitutiva de Ionesco à tradição teatral encontra sua justificativa na apropriação de uma das linhas do pensamento de Croce: pois os esforços críticos do dramaturgo em defesa de seu teatro, lidos em *Notes et contre-notes*, tocam, invariavelmente, a necessidade do novo, do original, de uma estética que pode se aproximar deste ou daquele autor, deste ou daquele crítico, mas que guarda traços que só podem ser os de Eugène Ionesco.

Da definição do que é arte, apresentada no *Breviário de Estética*, de Croce, Ionesco guarda o essencial: que “a arte é visão ou intuição”, mas... “acumular imagens, escolhê-las, recortá-las, combiná-las pressupõe no espírito a produção e a posse das imagens singulares” (CROCE, 1997, p. 35; 46). Assim, as imagens são produzidas no espírito do artista pela intuição, mas isso não é suficiente: é preciso desenvolver um trabalho sucessivo com essas imagens, da acumulação ao novo arranjo artístico.

Para o filósofo italiano, o conceito de arte, definido no campo da visão, das imagens inspiradas ou intuídas pelo artista, a quem cabe seu trabalho expressivo, é também apreendido pela negação do que está fora da definição de arte: são quatro as negações apresentadas por Croce, de modo que a arte 1) não é um fato físico, 2) nem um ato utilitário, 3) tampouco um ato moral, 4) muito menos tem um caráter de conhecimento conceitual (1997, p. 36-41). Ao negar o caráter pragmático como constitutivo da obra de arte, o teórico transfere a tônica, por outro lado, para o trabalho com as imagens, “as puras imagens” (1997, p. 45), inspiradas unicamente por aquilo que pode fazer surgir a intuição: o sentimento. Seguindo o desenvolvimento da ideia de Croce sobre a arte, chegamos a um tipo de dualidade que encontraria repercussão também na produção crítica de Ionesco:

¹³⁴¹³⁴ « De toute façon quelque chose m'est resté de Croce : que la valeur et l'originalité se confondent, c'est-à-dire que toute l'histoire de l'art est l'histoire de son expression. Chaque fois qu'il y a une expression nouvelle, il y a événement, quelque chose arrive, quelque chose de neuf. Ceci donc m'est resté : l'expression est fond et forme à la fois. Et l'œuvre est comme l'enfant, né de ses parents, autre que ses parents, irremplaçable, c'est un individu, un être. Une œuvre est unique, en d'autres termes une œuvre est grande quand elle est originale, inattendue et, en même temps, l'aboutissement de l'histoire ; à la fois ce qui l'a produite et à la fois quelque chose d'autre. De Croce, j'ai aussi retenu qu'il y a deux sortes de pensée : la pensée discursive et la pensée intuitive. Disons autrement, la pensée logique et la pensée esthétique. Pour cette raison, justement, je pense que les rêves sont l'expression de la pensée intuitive elle-même. C'est la pensée directement formulée en images. »

O que admiramos nas autênticas obras de arte é a perfeita forma fantástica que nelas assume um estado de alma: a isso chamamos vida, unidade, coesão, plenitude da obra de arte. O que nos desagrade nas obras falsas e imperfeitas é o contraste não unificado de estados de alma plurais e distintos, sua estratificação ou mistura, ou seu proceder aos solavancos, que recebe uma unidade aparente do arbítrio do autor, o qual se vale para tanto de um esquema ou de uma ideia abstrata ou de uma comoção de afetos extra-estética. (CROCE, 1997, p. 50)

A oposição entre a obra de arte “autêntica” e a “falsa” se mede por uma distinção entre “ser” e “parecer”, que deseja ver na expressão de “estados de alma” uma essencialidade atingida nas obras autênticas, forjada nas obras falsas. A defesa da intuição, do sentimento inspirador de imagens como origem do processo criativo e, mais do que isso, a formalização de critérios estéticos baseados na arte como intuição recuperam, nos primeiros anos do século XX, pressupostos românticos que tocam a liberdade e a própria figura do autor como criador a partir de um olhar singular. Para Alfredo Bosi, no prefácio “A Estética de Benedetto Croce: um pensamento de distinções e mediações”:

[...] Croce levou firmemente às últimas consequências a revolução romântica e aprofundou as exigências de liberdade e de subjetividade que atravessam toda a cultura literária ocidental desde a crise do *Ancien Régime* estético. (BOSI apud CROCE, 1997, p. 17)

E o que seria então a atividade crítica para Croce? Como avaliar uma obra inspirada por sentimentos, julgar suas imagens, conferir valor à intuição do artista? No capítulo dedicado à “Crítica e a história da arte”, o teórico primeiro avalia os caminhos que os críticos têm percorrido mais comumente: exercendo ora o papel de pedagogos, pela indicação do certo e do errado para o fazer artístico; ora como juízes, por meio de uma avaliação de gosto, dando vereditos sobre o belo e o feio; ora, ainda, o papel de comentadores, que estão mais próximos dos guias de museus ou dos professores de leitura do que dos verdadeiros críticos. Para Croce, a crítica deve ser outra coisa, que ao mesmo tempo nega e reúne esses muitos papéis: “não invadir a arte, não redescobrir a beleza do belo e a feiúra do feio, não apequenar-se em face da arte, mas ao contrário, fazer-se grande em face da arte também grande e, em certo sentido, superior a ela” (CROCE, 1997, p. 91). Nessa perspectiva, unem-se o conceito de arte, o gosto como critério e a prática da exegese, de modo que uma crítica plena, construída a partir do olhar do crítico, se coloca “em face da arte”, gerada pelos mesmos atributos. Tratar-se-ia, portanto, de um encontro entre a grandeza da arte com a grandeza da crítica, munidos, artista e crítico, de senso e gosto: de intuição.

Mais um instantâneo nos coloca diante de outra importante influência para o pensamento crítico de Ionesco: Jean Paulhan, autor de *les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres* (1941) e editor da *Nouvelle NRF* quando da reaparição da revista no pós-guerra, em 1953, até sua morte, em 1968. Importante nome no meio editorial francês na primeira metade do século XX, Paulhan também tem uma importante contribuição para a literatura, tanto na crítica quanto na ficção. Da admiração de Ionesco por seu predecessor, nem é preciso se aventurar longamente nos textos de *Notes et contre-notes*, pois já no prefácio lemos uma espécie de dedicatória ao crítico, referência de valor reconhecido cuja menção dá lastro para a defesa de uma tese:

Em todo o caso, as páginas de *Notes et contre-notes* que são dedicadas aos críticos não são, apesar de tudo, a expressão do meu rancor, ou elas são muito pouco. Elas tendem antes a ilustrar a tese de Jean Paulhan sobre a impossibilidade da crítica, não de uma maneira teórica, mas, em mim, mais simplesmente por exemplos vivos, citações precisas, tratando de evidenciar a dificuldade de julgar, a ausência de critérios, o ilogismo determinado pelo lado passional na atualidade, afirmações e negações que se enredam e se neutralizam.¹³⁵ (IONESCO, 2006, p. 10-11)

Atribuída a Paulhan, a tese da “impossibilidade da crítica” aparecera pela primeira vez em Ionesco no volume *Non*, em que se tratava de discutir a literatura e a crítica romena do início do século XX. Em *les Fleurs de Tarbes*, existe um questionamento constante da palavra, da expressão e, claro, da atividade crítica, mas que não chega a ser formulado em termos de “impossibilidade”: Paulhan acusa, no entanto, a “frivolidade do pensamento crítico” (PAULHAN, 2006, p. 84), que se pode ler nas afirmações injustificadas cujo objetivo é conferir ou negar o valor a determinada obra, bastando, para isso, enunciar um julgamento. O “Terror nas Letras”, entendido pelo autor como a condição da crítica, está ligado à sua natureza de autoridade, que lhe concede avaliar historicamente um conjunto de obras e determinar, a partir delas, as regras do bom uso da língua e da expressão: em outras palavras, o terror está em conceber a crítica como uma ciência, que faz julgar “menos a obra que o escritor, menos o escritor que o homem” (PAULHAN, 2006, p. 60).

A Retórica inventada (“l’Invention d’une rhétorique”) por Paulhan vem se opor ao Terror: de um lado, a comunhão entre palavra e ideia e a tensão da linguagem; do outro, o medo do lugar comum e a ilusão do poder das palavras. Paulhan defende a confissão da inevitável arbitrariedade da linguagem, de modo que seria ingênuo buscar remontar às relações entre significante e significado e estabelecer uma “idade de ouro em que as palavras *se pareceriam* com as

¹³⁵ « En tout cas, les pages de *Notes et contre-notes* qui sont consacrées aux critiques ne sont malgré tout pas l’expression de ma rancune ou elles le sont très peu. Elles tendent plutôt à illustrer la thèse de Jean Paulhan sur l’impossibilité de la critique, non plus d’une façon théorique mais, chez moi, plus simplement par des exemples vivants, des citations précises tâchant de mettre en évidence la difficulté de juger, l’absence de critères, l’illogisme déterminé par le côté passionnel dans l’actualité, des affirmations et des négations qui s’enchevêtrent et se neutralisent. »

coisas”¹³⁶ (PAULHAN, 2006, p. 146, grifos do autor). À arte, caberia tensionar as palavras que não podem mais do que se aproximar das ideias, irreduzíveis a elas. Enquanto o poder das palavras é denunciado pelo autor como mito criado pelos Terroristas, o lugar comum é reabilitado, uma vez que ele só existe na medida em que é lido como clichê, e pode ser explorado pela ironia, pela repetição, pela deformação (PAULHAN, 2006, p. 145), criando assim novos espaços para se refletir sobre a própria expressão.

Quem são os Terroristas a que se refere Paulhan em *Fleurs de Tarbes*? Em três pistas: aqueles que acreditam que a palavra oprime e reduz a ideia; os que gostariam de remontar à idade de ouro e redescobrir a pureza do signo, a comunhão perfeita entre significante e significado; na crítica, os que julgam com autoridade e frivolidade, sem respaldo no que é próprio da obra de arte. Localizado em um momento de ebulição das vanguardas do início do século XX, que retomavam os princípios românticos da liberdade e da subjetividade na criação e na crítica, Paulhan parece colocar sua Retórica, chamada de Manutenção (Maintenance) contra o Terror das vanguardas. *Parece*. No entanto, como bem aponta J. Michelet no artigo “Politique et rhétorique dans *les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan”:

É legítimo se perguntar se essa oposição não seria de ordem mais polêmica, e se Paulhan estabelece realmente uma linha de demarcação intransponível entre Terror e Manutenção, na medida em que ele mesmo admite: “Como não fazer aqui a confissão que eu era, no fundo, um terrorista?” e que ele volta também à oposição muito truncada que pôde leva-lo a instituir entre Terror e Manutenção, reconhecendo enfim que ela agita a reflexão sobre a literatura desde que essa reflexão existe.¹³⁷ (MICHELET, 2012, p. 1)

A dúvida levantada pelo pesquisador, que emerge do texto mesmo de Paulhan, encontra respaldo em seu questionamento maior: a arbitrariedade das Letras. Pois se não existe a possibilidade de resgatar a pureza do verbo, sua essencialidade primeira, então Retórica e Terror são palavras que, como tal, não têm poder, mas apenas a ilusão de poder; trata-se antes de lugares comuns, tensionados aqui pelo escritor que leva ao limite um e outro, de modo que a conclusão parece admitir o quanto há de “terrorismo” na Manutenção, uma limitação que não limita propriamente, mas que gera reflexão.

Jean-Claude Zylberstein, responsável pela edição do volume da Gallimard de *Fleurs de Tarbes*, alude, no prefácio, a uma carta de Paulhan a Maurice Nadeau em que explica a natureza de

¹³⁶ « Telle est aussi la nostalgie ordinaire de la Terreur: cette hantise d’une langue innocente et directe, d’un âge d’or où les mots *ressembleraient* aux choses [...] »

¹³⁷ « Il est légitime de se demander si cette opposition n’est pas d’ordre plutôt polémique, et si Paulhan établit véritablement une ligne de démarcation infranchissable entre Terreur et Maintenance, tandis qu’il admet lui-même : ‘Comment ne pas faire ici l’aveu que j’étais, au fond, terroriste ?’ et qu’il revient également sur l’opposition trop tranchée qu’il a pu être amené à instituer entre Terreur et Maintenance, reconnaissant enfin qu’elle agite la réflexion sur la littérature depuis que cette réflexion existe. »

seu projeto crítico. Com efeito, a carta que consta entre os documentos do dossiê traz uma apreensão bastante clara do propósito de Paulhan:

O que eu trato de levar adiante, há vários anos, é um tipo de *nomenclatura*, ou de *característica*, das Letras, em que as opiniões diversas, que ocorreram desde sempre sobre a literatura, se encontrariam reunidas, classificadas, confrontadas, seria pouco: julgadas (na medida do possível) sobre sua exatidão. Se preferir, uma *métrica* que substituiria a instabilidade extrema de nossas apreciações críticas por um sistema de medidas estável e simples. Não que eu queira de forma alguma levar os críticos ou os poetas à uniformidade, mas antes ajudá-los a conhecer, a apreciar – e, por isso mesmo, a experimentar – suas diferenças.¹³⁸ (PAULHAN, 2006, p. 264-265. Grifos do autor.)

O projeto de Paulhan, de que *les Fleurs de Tarbes* é apenas uma parte, dedicada a denunciar os vícios românticos, pretende, pois, colocar em questão as Letras, de maneira especial, a apreciação crítica, restabelecendo balizas para uma avaliação que se quer objetiva. Como exemplo das contradições da crítica e de sua dificuldade de julgamento objetivo da obra literária, Paulhan faz um levantamento das críticas publicadas em periódicos sobre a obra *le Songe*, de Henry de Montherlant; para o autor, “o ponto importante não é que uma opinião dada seja verdadeira, e a opinião contrária falsa – mas sim que sejamos capazes de ir de uma à outra, de inventá-las ambas, e que nenhuma delas nos permaneça obscura ou estranha”¹³⁹ (PAULHAN, 2006, p. 172). Assim, sobre a mesma obra, o autor reúne:

Sr. Jean de Pierrefeu:
Uma monstruosa criação de seres artificiais...
e Sr. Gaston Rageot:
Um instinto profundo e sincero da vida psicológica.
Sr. Fernand Venderem:
Estou impressionado por tudo o que aí se agita de patético interior e de ardente sensibilidade.
e Sr. Marcel Arland:
Nenhum traço de sensibilidade... secura da alma.¹⁴⁰ (PAULHAN, 2006, p. 172-173)

¹³⁸138 « Ce que je tâche de mener à bien, depuis pas mal d'années, c'est une sorte de *nomenclature*, ou de *caractéristique*, des Lettres, où les opinions diverses, qui ont eu cours de tout temps sur la littérature, se trouveraient réunies, classées, confrontées, ce serait peu : jugées (dans la mesure du possible) sur leur exactitude. Si vous préférez, une *métrique* qui substituerait à l'extrême instabilité de nos appréciations critiques un système de mesures stable et simple. Non que je veuille le moins du monde inviter les critiques ou les poètes à l'uniformité, mais bien plutôt les aider à connaître, à apprécier – et, par là même, à goûter – leurs différences. »

¹³⁹ « Au surplus, le point important n'est pas qu'une opinion donnée soit vraie, et l'opinion contraire fausse – mais bien que nous soyons capables d'aller de l'une à l'autre, de les inventer toutes deux, et qu'aucune d'elles ne nous demeure obscure ou étrangère. »

¹⁴⁰ « M. Jean de Pierrefeu: Une monstrueuse création d'êtres artificiels... et M. Gaston Rageot : Un instinct profond et sincère de la vie psychologique. M. Fernand Venderem : Je suis frappé par tout ce qui y bouillonne de pathétique intérieur et d'ardente sensibilité. Et M. Marcel Arland : Nulle trace de sensibilité... sécheresse de l'âme. »

O inventário se estende por páginas, traçando a recepção crítica da obra de Montherlant nos periódicos da época. As oposições se sucedem e formam uma rede de discurso crítico que confere valor à obra; mas o que Paulhan visa demonstrar, a partir daí, é a inconsistência de um discurso que, ao mesmo tempo em que não pode ser totalmente negado, pois não se trata de opiniões absurdas, também não lhe parece adequado, pois passa por um tipo de valor inapreensível. Assim, os críticos que julgam o romance bom ou ruim buscam a mesma coisa, que encontram ou não: *sinceridade, sensibilidade, vida, alma*. Se esses elementos aparecem aos olhos do crítico, o romance é bom; se não aparecem, o romance é ruim, porque convencionou-se que o artificial, o seco não valem tanto quanto o natural. O “poder nefasto das palavras”¹⁴¹ (PAULHAN, 2006, p. 199) determina, assim, muito mais profundamente a atividade crítica do que a obra em si.

Cadeira de Paulhan, óculos de Ionesco

Paris, 1971. Eugène Ionesco toma posse na Academia Francesa de Letras, ocupando a cadeira de Jean Paulhan. Antes do discurso, o silêncio reina na audiência, enquanto o dramaturgo remexe os bolsos do paletó: “Preciso encontrar meus óculos”. Todos aplaudem o irreverente escritor que, ao ingressar na prestigiosa Academia, quebra mais um protocolo.

No *Discurso de recepção na Academia Francesa*, feito em homenagem a Jean Paulhan, Ionesco exalta a lucidez e a precisão do pensamento de seu antecessor, que o levaram ao “ponto zero do pensamento, o ponto zero da crítica”. O caráter fundador se une, inevitavelmente, à ideia de neutralidade¹⁴² da crítica, justificada por Ionesco pelo método adotado por Paulhan de colocar em diálogo avaliações opostas da mesma obra e explorá-las ao extremo, chegando à negação de umas pelas outras. O exemplo do *Songe*, de Henry de Montherlant, mencionado anteriormente, foi utilizado pelo dramaturgo em seu discurso, e não por acaso. Após citar uma longa passagem, com trechos de vários críticos compilados por Paulhan, Ionesco conta uma anedota:

Eu mesmo conheço, por experiência, os julgamentos divergentes dos críticos. Eu sofri, e isso me parece ainda mais curioso, as contradições de um mesmo crítico com algumas semanas ou meses de intervalo. Assim, um crítico dramático, membro da Academia, não gostava nunca da minha peça atual, ele só gostava das peças antigas que, no entanto, no ensaio geral, ele havia criticado. Esse crítico via uma peça posterior, “Ela merece no máximo um dar

¹⁴¹ « Toute pensée critique se voit de nos jours curieusement suspendue à l'existence d'un pouvoir néfaste des mots. »

¹⁴² O “termo neutro” ou “termo-zero” trazem à lembrança o *Grau zero da escrita*, de Roland Barthes (2004, p. 65). Alternativa para um questionamento da linguagem que não vise à sua destruição, nem à exclusão do fator humano, como na “arte pela arte”, a escrita branca aparece para Barthes como uma possibilidade de libertação em relação aos imperativos de uma literatura concebida como ornamento ou as Belas-Letras.

de ombros”. Ele critica na sequência uma outra peça que ele detesta dizendo: “Onde está o brilhante autor das peças precedentes?”. Depois, houve uma outra peça e criticando-a, ele lamenta a penúltima, da qual tinha gostado tanto, diz ele, e assim por diante.¹⁴³ (IONESCO, 1971.)

A estrutura discursiva, formando uma rede de diálogos em oposição – e tensão – constante, inspirada por Paulhan, já tinha sido empregada em “Propos sur mon théâtre”, especialmente no momento em que o dramaturgo descreve a recepção crítica de sua peça *Rhinocéros*. No *Discurso*, fazendo referência a seu antecessor, que certamente o inspirou, ele retoma tanto a estrutura quanto o exemplo pessoal, contado nesse momento em tom de anedota – e como a historinha tem por antagonista um “membro da Academia”, isso só faz reforçar a ironia sobre o próprio mecanismo crítico, uma vez que o autor, que antes não merecia mais do que o desdém, dirigia-se, naquele momento, a seus colegas imortais.

Em seu discurso, Ionesco busca uma aproximação com Jean Paulhan, por meio de um espelhamento de via dupla, que ora incide sobre um, ora sobre o outro. Assim, em alguns momentos, Ionesco adquire qualidades de Paulhan; em outros, ele lhe atribui suas características. Logo no início do discurso, Ionesco exalta o caráter “paradoxal” do crítico, e explica: “era da natureza de Jean Paulhan ser paradoxal”. E continua:

Ele sempre teve tendência a ir ao encontro da verdade admitida ou da rotina que nos impede de ver o mundo; sem dúvidas, ele pensava que deve haver duas ou várias verdades, o que convinha a seu espírito. Ele tomava o contra-pé de toda afirmação. É por isso, aliás, que ele descreve a realidade como se fosse um sonho e o sonho como se fosse a realidade.¹⁴⁴ (IONESCO, 1971.)

Quem afirmou ter “o espírito da contradição”? Ainda, quem experimentava o desejo irreprimível de “tomar o contra-pé” de tudo? Por fim, quem reivindica a não-fronteira entre sonho e realidade e concretiza seus sonhos em forma de peças de teatro que ganham personagens, cenário, acessórios e toda a substância que as realiza? Ionesco lê Paulhan como se lesse a si mesmo e vê nele as características que lhe são mais caras: ao afirmar que Paulhan “se opunha corajosamente a seu tempo, e, assim, o criava”, é a si mesmo que o dramaturgo elogia.

¹⁴³ « Je connais moi-même, par expérience, les jugements divergents des critiques. J’ai subi, et cela me semble encore plus curieux, les contradictions d’un même critique à quelques semaines ou quelques mois d’intervalle. Ainsi, un critique dramatique, membre de l’Académie, n’aimait jamais ma pièce présente, il n’aimait guère que les pièces anciennes que, pourtant, à la générale, il avait éreintées. Ce critique voit une pièce ultérieure, « Elle mérite tout au plus un haussement d’épaules ». Il critique par la suite une autre pièce qu’il déteste en disant : « Où est le brillant auteur des pièces précédentes ? » Puis, après il y a eu une autre pièce et la critiquant il regrette l’avant dernière qu’il avait tant aimée, dit-il, et ainsi de suite. »

¹⁴⁴ « Il a toujours eu tendance à aller à l’encontre de la vérité admise ou de la routine qui nous empêche de voir le monde ; sans doute, pensait-il qu’il y avait deux ou plusieurs vérités, ce qui convenait à son esprit. Il prenait le contre-pied de toute affirmation. C’est pour cela, d’ailleurs, qu’il décrit la réalité comme si c’était un rêve et le rêve comme si c’était la réalité. »

Benedetto Croce e Jean Paulhan se encontram no discurso de Ionesco e, antes disso, em sua formação de leitor e crítico literário, que precede o trabalho como dramaturgo, responsável por lhe facultar o lugar na prestigiosa Academia. De Croce, Ionesco guarda o conceito de arte como intuição, como imagem inspirada pelo sentimento e trabalhada pelo intelecto, e o sonho como fonte de imagens puras. De Paulhan, a desconfiança em relação ao poder da linguagem e a necessidade constante de levar ao extremo os lugares comuns, experimentá-los, pelo manuseio da palavra. Ionesco busca concentrar o que não parecia tão próximo: de um lado, a Estética romântica de Croce; do outro, a Retórica anti-romântica de Paulhan.

No exercício da crítica, especialmente em *Non*, Ionesco não escolhe *entre* um e outro, mas escolhe um *e* outro, Paulhan e Croce, alternando em seu discurso essas outras vozes que ecoam. É assim que o exercício de análise objetiva dos poemas de Tudor Arghezi, em que o autor busca aplicar a métrica de Paulhan, desnudando a ilusão da obra bem construída por um uso artificial da linguagem, é seguido por julgamentos em que sobressai a subjetividade do crítico e seu fazer se confunde com o do artista.

No *Discurso de recepção*, ao falar da crítica de Paulhan, é interessante notar que Ionesco estabelece o contraponto com Croce como uma possibilidade de pensar a obra literária por meio de “outros critérios”, consciente, portanto, de que um não é a extensão do outro.

Mas talvez houvesse outros critérios. Benedetto Croce, que perdemos o hábito de ler, nos dava uma chave da crítica, muito interessante. De acordo com ele, o teste do valor de uma obra é sua originalidade. Uma obra original, ou escrita de uma forma original, provavelmente tem valor. Segundo ele, há dois meios de conhecer o mundo, de um lado a lógica com a ciência, do outro a intuição lírica; a poesia seria um meio de conhecimento e uma criação ao mesmo tempo. A história da arte ou a história da literatura sendo a história da sua expressão, a cada vez que não há repetição, a cada vez que há inovação, há valor. A expressão sendo ao mesmo tempo fundo e forma, é uma estrutura. Mas a expressão não elimina todo um passado, toda uma história da qual ela emerge; talvez pudéssemos *conciliar* o novo e o antigo, a repetição e a diferença.¹⁴⁵ (IONESCO, 1971. Grifo meu.)

Ionesco propõe *conciliar* o novo e o antigo; podemos ampliar os elos: entre a intuição e a lógica, a objetividade e a subjetividade, Croce e Paulhan... A “originalidade”, postulada como um critério de valor para o teórico italiano e defendida aqui por Ionesco, é exatamente um dos

¹⁴⁵ « Mais il y aurait peut-être d'autres critères. Benedetto Croce, qu'on a perdu l'habitude de lire, nous donnait une clé de la critique, très intéressante. Selon lui, le test de la valeur d'une œuvre est son originalité. Une œuvre originale, ou écrite d'une façon originale, a probablement de la valeur. D'après lui, il y a deux moyens de connaître le monde, d'un côté la logique avec la science, de l'autre l'intuition lyrique ; la poésie serait un moyen de connaissance et une création à la fois. L'histoire de l'art ou l'histoire de la littérature étant l'histoire de son expression, chaque fois qu'il n'y a pas répétition, chaque fois qu'il y a novation, il y a valeur. L'expression étant à la fois fond et forme est une structure. Mais l'expression n'abolit pas tout un passé, toute une histoire dont elle émerge ; si bien qu'on pourrait peut-être concilier le neuf et l'ancien, la répétition et la différence. »

pontos que Paulhan combate em *les Fleurs de Tarbes*, pela restituição dos lugares comuns e a própria contestação do ideal de uma pureza literária.

Essa assinatura, que começa como Eugen Ionescu na Romênia dos anos 1930 e ganha outro peso, outra medida ao se tornar Eugène Ionesco na França do pós-guerra, já delineia, com efeito, os traços da influência de Croce e da busca pessoal do escritor por um tipo de expressividade nova nos ensaios críticos de *Non*. A oposição do jovem crítico aos grandes nomes do campo literário romeno de seu tempo se dá em termos para além dos utilizados por métodos de análise objetiva: a ironia se mistura ao anedótico, reflexões subjetivas a exercícios de estilo, paródia de trabalhos científicos a ideias “tête-bêche” [cabeça-enxada].

A busca de uma expressividade original na atividade crítica se traduz em *Non* por uma diversidade de tipos de texto, uma experimentação do próprio texto que dá vazão à ideia, tornada concreta, da crítica como trabalho de linguagem (assim como a criação literária). Em igual medida, a influência de Paulhan aparece na proposta de uma tese sobre a crítica, que consiste na demonstração de seu caráter subjetivo, “a identidade dos contrários”.

Nas reflexões do jovem Ionescu, encontramos, pois, alguns princípios posteriormente atribuídos a Croce: “a expressão forma um só com o conteúdo; é preciso estabelecer que a autenticidade engendra a originalidade de expressão; é preciso conferir toda a sua confiança ao talento e só dar valor aquilo que é ‘original’, à novidade da expressão” (IONESCO, 1986, p. 250). A partir de tais concepções sobre a estreita relação entre autenticidade e valor, que, na prática, já vinham sendo testadas nos artigos que precedem esta parte (final) do volume, Ionesco se coloca diante de um dilema: “Como posso ser autêntico quando, desde a origem, sou traído pela expressão?”¹⁴⁶ (IONESCO, 1986, p. 250).

Interessante notar certa constante na relação de Ionesco com a linguagem: primeiro, a crença de que a poesia pode, melhor do que qualquer outro gênero, expressar uma ideia feita imagem; depois, descobre-se escritor de peças de teatro que tensionam também a linguagem e concretizam o vazio por sua oposição, ou seja, pelo acúmulo material; por fim, a reinvenção de si como pintor de imagens de um mundo onírico.

O trabalho com a linguagem, verbal e não-verbal, tem lugar primordial no projeto artístico de Ionesco, e a busca da expressão autêntica, por meio de imagens, é o Graal de toda a sua produção. Nas ideias “tête-bêche” dos anos 1930, vemos a própria noção de “expressão” se suceder e transformar em imagens: é máscara, símbolo, mito ou marionete. De todo modo, a expressão é entendida como a aparência mais externa, tradução impossível da essência de si:

¹⁴⁶ « [...] l'expression ne fait qu'un avec le contenu; il faut établir que l'authenticité engendre l'originalité d'expression ; il faut accorder toute sa confiance au talent et n'accorder de la valeur qu'à ce qui est 'original', qu'à la nouveauté de l'expression. [...] Comment puis-je être authentique quand, dès l'origine, je suis trahi par l'expression ? »

A expressão não diferencia, a originalidade da expressão não esgota minha essência íntima. [...] A expressão não engloba nem mesmo uma migalha de minha essência íntima, de minha unicidade, uma vez que ela constitui apenas o ponto zero da comunicação. Para ser autêntico, é preciso que eu me conheça; mas eu sou enganado sobre mim mesmo, por mim mesmo e quando acredito ter me atingido, eu me escapo, “fata morgana”¹⁴⁷, e me encontro diante de uma substituição grosseira. Quero me exprimir e só posso exprimir esse “Eu” de substituição, atinjo a autenticidade de um “Eu” inautêntico.¹⁴⁸ (IONESCO, 1986, p. 250-251)

Sob o “Eu inautêntico”, a *persona* que se dá a ver de maneira autêntica, deve subsistir um outro “Eu” que, *fata morgana*, não se permite apreender, porque miragem provocada pelo reflexo que inverte e distorce o real. Como a fotografia, que se revela pelo negativo, pela inversão entre a imagem capturada e a imagem feita de prata. Nos dois fenômenos ópticos, o sucesso da empreitada depende da luz, cuja refração, na *fata morgana*, faz refletir o avesso da imagem; enquanto que na fotografia, sensibiliza os cristais de prata que farão visual a imagem antes latente.

Temos acesso, portanto, à figuração mais aparente, a que se permite revelar, imagem que se cristaliza nos textos: a expressividade, esse “ponto zero da comunicação”, pode parecer insuficiente para responder ao dilema proposto a si mesmo pelo crítico, mas também é imprescindível. É por meio dessa busca pela expressividade que se pode chegar a uma “ideia de Ionesco”.

Paralelamente às primeiras leituras de Ionesco crítico, eu descobria Ernesto Sabato, escritor argentino que tanto refletiu sobre a escritura. *Antes do fim*, de Sabato, que tantos pontos têm em comum com a *Quête intermittente* de Ionesco, é apresentado ao leitor como um livro de memórias. Não nos deixemos guiar assim tão facilmente pelo rótulo: nas “Palavras preliminares”, o autor adverte: “não esperem encontrar neste livro minhas verdades mais atrozes; só as encontrarão em minha ficção, naqueles sinistros bailes de máscaras que, por isso mesmo, dizem ou revelam verdades que não ousaria confessar de rosto descoberto” (SABATO, 2008, p. 11).

Argentino, escritor, contemporâneo de Sabato, Ricardo Piglia sintetizou, em uma formulação célebre, um oposto que é o mesmo no “Epílogo” de *Formas breves*: “a crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. Não é o inverso do *Quixote*? O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê”

¹⁴⁷ Miragem provocada por uma inversão térmica entre camadas quentes e frias de ar, que criam a ilusão de imagens invertidas no horizonte.

¹⁴⁸ « L’expression ne différencie pas, l’originalité d’expression n’épuise pas mon essence intime. De même l’absence de talent, c’est-à-dire de puissance expressive, d’ingéniosité, de dextérité, d’innovation dans l’expression, cette absence de talent, dis-je, n’est pas une preuve de mon inexistence. L’expression n’englobe même pas une miette de mon essence intime, de mon unicité, puisqu’elle ne constitue que le point zéro de la communication. Pour être authentique, il faut que je me connaisse ; mais je suis trompé sur moi-même, par moi-même et quand je crois m’atteindre moi-même je m’échappe, ‘fata morgana’, et je me retrouve face à une substitution grossière. Je veux m’exprimer et je ne peux exprimer que ce ‘Je’ de substitution, j’atteins à l’authenticité d’un ‘Je’ inauthentique. »

(PIGLIA, 2004, p. 117). Será preciso escolher? Não estariam aqui dois lados do mesmo problema do contar-se?

Escritores-críticos, Ernesto Sabato, com suas “Primeiras palavras” e Ricardo Piglia no “Epílogo” abrem e fecham (temporária e brevemente) uma fenda na cortina das inquietações de Ionesco, para quem crítica e ficção são igualmente espaços de criação: uma criação estética, expressiva, fundo e forma ao mesmo tempo: é aí que ele se revela e se desdobra no olhar sobre o outro, de maneira muito parecida como faz em seu teatro.

O negativo da crítica em *Non*

Se, por vezes, o trabalho com crítica genética dá a ilusão de uma verdade total, é preciso fazer constantemente o esforço de ler os documentos como escolhas do autor ou de outrem – logo parciais – dos traços que deveriam perdurar para testemunhar uma história. Na medida em que são frutos de escolhas, esses documentos também são criação.

A assertiva de Ionesco de que “os documentos são naturalmente e voluntariamente falsos” sempre provocou, em minhas leituras, um choque constitutivo: era como um desafio lançado a esta tese que deseja investigar os documentos do escritor, ao mesmo tempo em que confirmava o ímpeto performativo, revelando o artifício criativo também naquilo que consensualmente está no campo semântico do verdadeiro: o documento, o retrato, a fotografia.

Provocação aceita: buscando contemplar seu caráter ambíguo, ao mesmo tempo verdadeiro e falso, indícios de gênese e de criação (ou ficção) de um processo de escrita, a pesquisa documental foi estendida, voltando aos escritos de juventude, peças que ajudam a compor o personagem Ionesco. O que não se sabia nos anos 1960, e ainda hoje se ignora, é que Eugène Ionesco começou a praticar a escrita pela atividade crítica, quando ainda morava na Romênia e publicava nos jornais suas opiniões, sempre veementes, sobre a produção literária contemporânea. Também eram retratos que o jovem escritor esboçava em suas análises, ao mesmo tempo atentas à construção estética e expressivas do julgamento impiedoso do crítico que buscava marcar uma voz autoral.

Os ensaios reunidos em *Non* (*Nu*, 1934) são um exemplo significativo, uma vez que se tem na primeira parte da obra os retratos dos principais poetas romenos do período (Tudor Arghezi, Ion Barbu e Camil Petrescu). Mas, no lugar do retrato realista ou da fotografia, que visa reproduzir a imagem de um recorte de realidade, aproximamo-nos mais da caricatura, que se vale dos detalhes julgados fora de harmonia para, exacerbando-os, rir-se do conjunto. A obra *Non* também pode ser pensada, portanto, como um documento de processo de criação que se estenderia e renovaria por toda a vida, pois algumas ideias sobre a crítica, que se desenvolveriam a partir dos anos 1950, já podem ser encontradas em germe nesse escrito de juventude; além de

concepções que seriam retomadas: o tom teatral que lemos nos textos de *Notes et contre-notes*, marcado pelos excessos, pela ironia, pela combatividade do diálogo implícito; tudo isso também já se lê em *Non*.

A edição francesa do volume data de 1986 e foi preparada, com tradução e notas, pela filha do escritor, Marie-France Ionesco. Como prefácio, o “quadro de uma época” situa o leitor francófono no campo literário romeno no começo do século XX: as principais publicações, os autores, os críticos, as forças políticas que representavam e como se relacionavam. À leitura dos ensaios, esses dados vão se mostrando efetivamente relevantes, pois o projeto do crítico Eugène Ionesco, em sua primeira grande publicação, consiste em desestabilizar os grandes nomes da literatura romena, que haviam se tornado instituições, patrimônios culturais. Nesse sentido, as alianças estabelecidas acabavam por determinar certo lugar de enunciação e conferir um valor a esse discurso iconoclasta.

O livro é dividido em duas grandes partes: na primeira, “Moi, Tudor Arghezi, Ion Barbu et Camil Petrescu”, o escritor, na posição de crítico literário, traça o perfil dos grandes poetas da literatura romena, colocando-se em diálogo constante com a fortuna crítica dos autores retratados. A segunda parte do volume, “Faux itinéraire critique”, assume o papel da literatura como pretexto e se dedica mais diretamente à discussão da atividade crítica a partir da hipótese da “identidade dos contrários” (IONESCO, 1986, p. 161), segundo a qual o que se faz em matéria de crítica emerge da subjetividade, de modo que, tomando os mesmos elementos de uma obra, é possível afirmá-la ou negá-la, apontar seus méritos ou suas incongruências, pois o que está em questão é a construção de um discurso. Assim:

Todo livro é notável se se disser que ele é notável. Todo livro é execrável se se disser que ele é execrável. Eu estou tão convencido da inutilidade da crítica quanto da falta de significado metafísico da literatura.¹⁴⁹ (IONESCO, 1986, p. 161)

Intermitente questão, “para quê fazer literatura/crítica?”, esse *à quoi bon?* que tantas vezes ainda apareceria na obra de Ionesco, irrompe na abertura da segunda parte do volume, momento em que, depois de ter traçado os perfis dos poetas, cabe discutir a atividade crítica. Essa auto-ironia deve determinar um efeito, pois o que se tem aqui parece o que no teatro chamamos de peripécia: o leitor termina a leitura de três ensaios em que se traça a análise de obras de autores bastante conhecidos da literatura romena para, de repente, ler a confissão do crítico sobre... a “inutilidade da crítica”.

¹⁴⁹ « De l'identité des contraires: Tout livre est remarquable si l'on se dit qu'il est remarquable. Tout livre est exécration si l'on se dit qu'il est exécration. Je suis aussi convaincu de l'inutilité de la critique que du manque de signification métaphysique de la littérature. »

Não vou me deter longamente na tese de Ionesco sobre a identidade dos contrários, à qual pretendo ainda voltar ao tratar das confluências críticas, mas, antes de passar aos perfis de Arghezi, Barbu e Petrescu, vale mencionar o exemplo utilizado por ele para comprovar sua hipótese: o romance *Maitreyi*, de Mircea Eliade.

Ressalte-se, em primeiro lugar, que Mircea Eliade era amigo de Ionesco e uma espécie de mentor intelectual de sua geração. Se a informação pode soar meio Sainte-Beuve, ela se justifica nesse contexto em que os autores atacados eram, sobretudo, os mais institucionalizados. O caso de Eliade, tomado por Ionesco como exemplo para demonstração de sua tese, foge à regra, por se tratar justamente de uma performance sobre a atividade crítica, em que a obra literária tem papel coadjuvante (poderia ser qualquer uma). Seja como for, o exercício proposto consiste em escrever dois ensaios exatamente opostos tomando como base os mesmos elementos do romance de Eliade, um ensaio favorável, o outro, desfavorável.

Na “*Première chronique littéraire de Maitreyi (roman) de Mircea Eliade*”, favorável à obra, Eliade é apresentado como o “porta-estandarte oficial de nossa geração” (IONESCO, 1986, p. 175) e a análise positiva busca suas qualidades no emprego do exótico e do extraordinário, com a mesma ênfase de seus textos sobre história das religiões e filosofia. A “*Deuxième chronique*” vai, obviamente, na contramão, e ridiculariza ao mesmo tempo a produção anterior quanto o romance atual:

Esse homem, que só falava de força e mistério, se lança na confissão pública, confissão desprovida de qualquer interesse intelectual, espiritual, moral ou estético. Por ter condenado o sentimentalismo, está ele condenado à aventura sentimental como último recurso.¹⁵⁰ (IONESCO, 1986, p. 183)

A segunda crônica é muito mais convincente, ou, pelo menos, mais enfática do que a primeira. Existe um prazer da negação. O texto favorável custa a sair, e é entrecortado de negações implícitas ou explícitas. Assim, na primeira crônica, Ionesco faz referência à obra *De la méchanceté avant toute chose*, de Jean Larinotte, que apresenta dados estatísticos confirmando os acertos da crítica severa:

Em sua obra *De la méchanceté avant toute chose*, o jovem ensaísta francês Jean Larinotte estabelece uma estatística absolutamente edificante. Ele constata, com efeito, que, de toda a produção literária mundial em um ano, 80% dos títulos desaparecem no mesmo ano de sua publicação, 10% ainda têm sucesso ao final de dois anos, 6% ao final de seis anos, 2% ao final de dez anos, 0,2% ao final de vinte anos, 0,002% ao final de 100 anos.

Consequentemente, um crítico que se mostra “severo” em relação a tudo o que

¹⁵⁰ « Cet homme, qui ne parlait que force et mystère, se lance dans la confession publique, confession dépourvue de tout intérêt intellectuel, spirituel, moral ou esthétique. Pour avoir condamné le sentimentalisme, le voilà lui-même condamné à l'aventure sentimentale comme ultime ressource. »

lhe aparece e que mantem essa atitude monótona custe o que custar terá imediatamente razão em 80% dos casos. Ao final de 100 anos, ele terá tido razão em 99,998% dos casos. Seu julgamento se encontrará, portanto, confirmado pela posteridade que consagrará sua infalibilidade quase absoluta.¹⁵¹ (IONESCO, 1986, p. 175)

Mas *De la méchanceté avant toute chose* figura apenas na biblioteca imaginária de Eugène Ionesco e Jean Larinotte não passa de mais uma personagem fictícia nas páginas de *Non*. Ao inventar um “jovem ensaísta francês”, uma obra e essa estatística tão “edificante” quanto absurda, Ionesco problematiza os pressupostos que regem a análise crítica, pois não se trata de ler os livros e julgá-los em sua individualidade, mas a partir de sistemas pré-estabelecidos, “essa atitude monótona custe o que custar”, ou “da maldade antes de todas as coisas”, como indica o título do livro de Larinotte. Não é rara a confusão entre crítica e depreciação, rigor e severidade. E se a lógica já se mostra deturpada, na medida em que o sucesso do crítico se mede pelo fracasso quantitativo dos livros avaliados, a pretensa seriedade das estatísticas sustenta a comicidade dessa relação que se constitui como um sofisma.

Engana-se, entretanto, quem acredita que os perfis dos poetas romenos traçados na primeira parte do volume respondem tão somente às exigências do rigor crítico... A disposição primeira de se opor a uma literatura institucionalizada, cujo valor estético fora atribuído antes por forças políticas dominantes parece predominar nesse conjunto de ensaios que tem na negação sua linha-mestra e em seu título.

Esquadrinhando a obra poética de Tudor Arghezi, Ionesco busca os melhores piores versos que demonstrem o excesso de sentimentalidade do poeta ou versos que se bastam em sua ênfase sonora, “sem que sejam colocados em ação meios de expressão propriamente poética” (IONESCO, 1986, p. 46). A esse tipo de ênfase puramente retórica, Ionesco chama, curiosamente, de “teatral”:

[...] teatral por excelência, seus poemas só se seguram pelo verso final, verso chave de ouro, pelo pitoresco procurado da última palavra que o monólogo morno e monótono que precede não prepara de maneira alguma.¹⁵² (IONESCO, 1986, p. 49)

¹⁵¹ « Dans son ouvrage *De la méchanceté avant toute chose*, le jeune essayiste français Jean Larinotte établit une statistique tout à fait édifiant. Il constate en effet que de toute la production littéraire mondiale sur une année, 80% des titres disparaissent l'année même de leur parution, 10% ont encore du succès au bout de deux ans, 6% au bout de six ans, 2% au bout de dix ans, 0,2% au bout de vingt ans, 0,002% au bout de cent ans.

Par conséquent, un critique qui se montre ‘sévère’ envers tout ce qui paraît et qui s'en tient à cette attitude monotone coûte que coûte aura d'emblée raison dans 80% des cas. Au bout de cent ans, il aura raison pour 99,998% des cas. Son jugement se trouvera donc confirmé par la postérité qui consacrera son infailibilité quasi absolue. »

¹⁵² « [...] théâtral par excellence, ses poèmes ne tiennent que par le vers final, vers coup de poing, par le pittoresque recherché du dernier mot que ne prépare nullement le monologue morne et monotone qui précède. »

O adjetivo “teatral” aí aplicado pouco tem de elogioso: seu sentido está muito mais ligado à procura por uma saída fácil e, sobretudo, apelativa pelo poeta que maneja mal os meios de expressão propriamente poéticos. Ao se referir à única obra que lhe agrada do poeta romeno, *Flori de Mușegai*, Ionesco ressalta que esta difere das anteriores justamente porque “Arghezi tenta torcer o pescoço da eloquência”; no entanto, o teatral permanece e encontra agora, nas palavras do crítico, um melhor acabamento:

O lado teatral da poética arghézienne se manifesta, sobretudo, por uma técnica do contraste (*Ion-Ion*, *Candori* (*Candeurs*), etc. – mas deve-se reconhecer que em *Flori de mușegai* esse lado é literalmente mais acabado na medida em que de um lado ele é sustentado por uma sensibilidade mais autêntica e, de outro, ele cria uma verdadeira tensão dramática bem integrada ao poema.¹⁵³ (IONESCO, 1986, p. 55)

A percepção do crítico Ionesco é aqui completamente diferente das primeiras obras analisadas de Tudor Arghezi, cujos versos, por sua teatralidade, perdiam-se na eloquência. Parodiando o poeta romeno, o próprio Ionesco cria “exclamações teatrais” e as atribui a Arghezi, de modo que só descobrimos a autoria por uma nota da tradutora do volume. É possível que à ocasião de sua publicação original, os versos em questão tenham sido tomados como se fossem de Tudor Arghezi, e não do crítico. O pastiche que lemos em *Non* mostra mais do que a ironia com os versos do poeta: trata-se da encenação da atividade crítica de tal maneira ficcionalizada que perturba a própria noção de autoridade sobre a obra.

Existe uma estrutura que funciona a todo momento como espécie de garantia de cientificidade do trabalho, de modo que o longo ensaio é dividido em partes, com introdução, desenvolvimento, exemplos e, no final, uma “recapitulação”; no entanto, também aí é possível ler uma paródia da investigação científica, na medida em que a recapitulação apenas passa por Arghezi para enfatizar o percurso do crítico para chegar às conclusões sobre o próprio fazer crítico. Vejamos o parágrafo inicial das “recapitulações”:

Na série de artigos que constituem meu estudo sobre Arghezi, além do exame crítico muito estrito da obra do poeta, eu tentei igualmente definir minha atitude diante dos críticos atuais. Como mostrei nos artigos precedentes, nossa crítica atual, impressionista, por insuficiência, desprovida por definição de qualquer traço de acuidade ou de discernimento crítico, essa crítica torna toda seleção impossível; ora, o estabelecimento de uma seleção é justamente a única função da crítica.¹⁵⁴ (IONESCO, 1986, p. 61)

¹⁵³ « Le côté théâtral de la poésie arghézienne se manifeste surtout par une technique du contraste (*Ion-Ion*, *Candori* (*Candeurs*), etc. – mais on doit reconnaître que dans *Flori de mușegai* ce côté-là est littéralement plus abouti dans la mesure où d'une part il est soutenu par une sensibilité plus authentique et que d'autre part il crée une véritable tension dramatique bien intégrée au poème. »

¹⁵⁴ « Dans la série d'articles qui constituent mon étude sur Arghezi, outre l'examen critique très strict de l'œuvre du poète, j'ai tenté également de définir mon attitude face aux critiques actuelles. Comme je l'ai montré dans des articles

A partir daí, a conclusão do ensaio gira em torno não da obra de Tudor Arghezi, mas da crítica impressionista, dominante nos periódicos em um momento anterior à institucionalização das universidades, que tinha transformado o poeta romeno em um grande ícone, julgamento contestado por Ionesco por meio de uma análise esmiuçada e, sobretudo, “literária”. À parte a caricatura do poeta, de cuja obra Ionesco pinça uma infinidade de versos a fim de provar sua eloquência vazia, o crítico visa construir os fundamentos, nessa primeira parte, para a tese da crítica enquanto identidade dos contrários, que seria desenvolvida na segunda parte do volume. É assim que os críticos impressionistas que se deixaram levar pela verborragia de Arghezi, incapazes, segundo Ionesco, de “discernimento crítico” funcionam como contraponto constitutivo do discurso.

Nesse sentido, a primeira parte do ensaio sobre Ion Barbu é ainda mais explícita: ela se dirige “Aos críticos”. Trata-se de um levantamento da recepção crítica do poeta romeno principalmente em periódicos contemporâneos. A imagem que se cria da obra de Barbu, associada por vários críticos à de Valéry por seu hermetismo, resulta de fragmentos de discursos críticos que se justapõem, mas que levam a esse denominador comum. Interessa notar também que, como no ensaio sobre Arghezi, o que Ionesco busca aqui é justamente essa encenação da crítica como discurso que se constrói em diálogo com o outro. De maneira bastante parecida com aquela empregada em seu texto “Propos sur mon théâtre” (NCN), discutido no primeiro ato, em que o dramaturgo coloca em diálogo os vários críticos que se pronunciaram sobre sua própria obra e, restringindo-se a orquestrar essas vozes, parece estar dentro e fora do texto, também no artigo sobre Ion Barbu ele aparece como crítico na seleção e na organização dos discursos sobre o poeta, sem se implicar pessoalmente na exegese da obra.

Mas Ionesco sempre surpreende! A segunda parte de seu estudo sobre Barbu é um “Diário”, que se estende de 11 de agosto a 1º de setembro de 1932. Depois de situar uma espécie de estado da questão, recorrendo a um tipo de estrutura textual que quase o exclui, Ionesco lança mão do que pode haver de mais pessoal e subjetivo, de uma prática de escrita que faz parte do privado e a conjuga ao texto endereçado “Aos críticos” para, juntos, formarem o estudo sobre Ion Barbu.

Autorreferente, o diário que lemos no capítulo dedicado ao autor é justamente um diário de bordo da escritura desse texto, espaço tanto de dúvidas quanto de confissões do jovem crítico ainda em construção. Como tal, trata-se de um texto revelador de algumas posturas autorais que começam a ser engendradas na juventude e alcançariam seu desenvolvimento pleno vinte anos depois, quando do encontro com a linguagem teatral.

précédents, notre critique actuelle, impressioniste par insuffisance, dépourvue par définition de toute trace d'acuité ou de discernement critique, cette critique dis-je rend toute sélection impossible ; or l'établissement d'une sélection est justement la seule fonction de la critique. »

Por enquanto, em 1932, já é possível verificar a plena consciência do escritor de um projeto de crítica, que consiste em uma estratégia definida a fim de alcançar certo efeito de leitura: “Este ensaio sobre Ion Barbu, eu o escrevo seguindo a mesma estratégia e com o mesmo objetivo: provocar um escândalo!”¹⁵⁵ (IONESCO, 1986, p. 83). E qual seria, pois, a estratégia? Em uma confissão sem pecado, lemos antes certa inquietação sobre os critérios que guiam sua atividade crítica, logo transformada em afirmação de um método:

Serei eu sincero em relação aos meus próprios critérios? Muito: publiquei em *Romania literara*, há cerca de três meses, notas contra o hermetismo. Tenho a intenção de desenvolvê-las. Mas eu não pretendo, de maneira alguma, que as ideias que eu expresso sejam profundas ou autênticas, elas não são nada mais do que fruto do acaso. São ideias que me vieram assim, porque eu mesmo sou incapaz de escrever uma poesia hermética e também porque eu sou afligido por uma irreprimível necessidade de tomar o contrapé do que eu leio. Se eu me pus a escrever, foi por espírito de contradição.¹⁵⁶ (IONESCO, 1986, p. 84)

A necessidade de se opor, ao que quer que seja, apareceria sempre na obra de Ionesco. Interessante notar que esse “espírito de contradição” que caracteriza o próprio escritor e, mais que isso, que move sua prática, aparece mesmo materializado na primeira peça de Ionesco, *La Cantatrice chauve*, na figura do relógio que bate sempre de maneira desordenada. Em dado momento, o Capitão dos Bombeiros pergunta que horas são, pois deve apagar um incêndio que vai acontecer dentro de três quartos de hora do outro lado da cidade. O Sr. Smith, dono da casa, responde que eles não têm horas, ao que o Capitão replica, espantado: “E o relógio?”, e o Sr. Smith: “Ele funciona mal. Ele tem o espírito da contradição.”¹⁵⁷ (IONESCO, 2002, p. 35).

O tom confessional do diário acaba por instaurar nova tensão na percepção do crítico Ionesco: a aparência de confissão, que põe a nu o mecanismo paródico da prática crítica, deve suscitar nova leitura na passagem do privado ao público, quer dizer, quando sai do âmbito do diário pessoal para a publicação em um volume dedicado à interpretação literária de alguns autores romenos do período. Como ler o seguinte trecho da entrada de 22 de agosto de 1932, em que Ionesco parece expor todo o artifício de sua escrita?

¹⁵⁵ « Cet essai sur Ion Barbu, je l'écris en suivant la même stratégie et dans le même but : provoquer un scandale. »

¹⁵⁶ « Suis-je sincère par rapport à mes propres critères ? plutôt oui : j'ai publié dans *Romania literara*, il y a environ trois mois, des notes contre l'hermétisme. J'ai l'intention de les développer. Mais je ne prétends nullement que les idées que j'exprime soient profondes et authentiques, elles ne sont rien d'autre que le fruit du hasard. Ce sont des idées qui me sont venues comme ça, parce que je suis moi-même incapable d'écrire une poésie hermétique et aussi parce que je suis affligé d'un irrépressible besoin de prendre le contre-pied de ce que je lis. Si je me suis mis à écrire c'est par esprit de contradiction. »

¹⁵⁷ « Le Pompier: Mais la pendule? »

Monsieur Smith : Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est. »

Eu me dou conta perfeitamente de que meus argumentos não são em si mesmos nem válidos nem inválidos. Minhas “acusações” podem perfeitamente ser consideradas como características neutras da poesia barbiana. E se eu abandonasse tudo para me dedicar unicamente ao jogo: verve, ironia, segurança louca, lógica aparente e inflexível, charge, polêmica e outras poeiras nos olhos.¹⁵⁸ (IONESCO, 1986, p. 87)

O trecho do diário parece sistematizar, em alguma medida, o que se pode verificar, de maneira aplicada, nos ensaios sobre Arghezi e Barbu: a desimportância dos argumentos em si, dos prós e dos contras que se valem e se anulam diante da construção ao mesmo tempo discursiva e cênica que parte da literatura, mas prescinde dela e, autônoma, busca sua existência aos olhos do leitor. Ressalte-se que Ionesco utiliza a palavra “jogo”: seus componentes já são, em 1932, bastante próximos daqueles que seriam suas marcas teatrais: a “ironia”, a “charge”, a “lógica aparente e inflexível” e, claro, a “polêmica”, que está na base mesma da construção.

O ensaio sobre Camil Petresco, terceiro capítulo de *Non*, apresenta grandes semelhanças com os que o antecedem. Trata-se, mais uma vez, de polemizar contra um nome tornado canônico dentro da literatura romena pela voz da crítica combatida duramente por Ionesco. Assim, o artigo traz a recepção crítica, de modo a demonstrar suas falhas, e esboça também uma análise da obra de Petresco, particularmente por suas semelhanças (ou tentativas) com *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, seu grande modelo – o que Ionesco ridicularizaria: “Nós nos encontramos assim diante de um Proust deficiente.” (IONESCO, 1986, p. 114). Na sequência do artigo, Ionesco demonstraria os motivos que o levam a ver em Petresco um sub-Proust, com riqueza de exemplos retirados de vários romances do escritor romeno.

Esse ensaio parte de uma anedota: Camil Petresco, tendo lido o texto de Ionesco sobre ele, convidou o crítico a participar de uma *soirée* em sua casa e convidou outros amigos, para que fosse realizada uma leitura pública do ensaio provocativo. Mas esse frágil tecido de história, se não oferece muitos desdobramentos (os amigos não comparecem e Ionesco lê seu ensaio para Petresco), serve, por outro lado, como fundo sobre o qual mais uma vez o crítico Eugène Ionesco colocará suas opiniões sobre o que deve ser a atividade crítica e, principalmente, sobre a maneira como ele opera em seus textos. Assim como no diário sobre Barbu ele falava em “jogo”, aqui ele ressalta o papel da “negação” e do “exagero”:

Opto comumente, é verdade, pelo ponto de vista que corresponde melhor à minha maneira de ver, sempre inclinada à negação e à anarquia, quando eu não decido entrar também na roda literária e escolher então o que está na moda, o sucesso e me debater na ornamentação. Tenho apenas escrúpulos sentimentais.

¹⁵⁸ « Je me rends parfaitement compte que mes arguments ne sont en eux-mêmes ni valables ni non valables. Mes ‘accusations’ peuvent parfaitement être considérées comme des caractéristiques neutres de la poésie barbienne.

Et si je laissais tout tomber, pour me consacrer uniquement au jeu : verve, ironie, folle assurance, logique apparente et inflexible, charge, polémique et autre poudre aux yeux. »

É por isso que, intuitivamente, não afirmo nada sem forçar a expressão, de modo que mesmo quando afirmo ideias totalmente medidas, razoáveis e que correspondem à opinião geral: eu as expreso com um exagero que as faz parecer loucuras e que provoca o contra-ataque. Esse tom polêmico e caricatural que é o meu torna excessivas e impertinentes as afirmações mais sábias, as mais admitidas por todos.¹⁵⁹ (IONESCO, 1986, p. 128-129)

Já não se trata de Camil Petresco, que aparece nessa anedota apenas incidentalmente, mas do próprio Ionesco, onipresente em seu monólogo, afirmando sem cessar certas convicções sobre crítica e sobre literatura que parecem se fazer no momento mesmo em que são enunciadas, por meio de uma presentificação do discurso. Nesse sentido, ligadas ao presente do discurso, as convicções podem ser lidas como parte da cena que se representa e que não necessariamente têm uma duração, passada ou futura – pelo menos, é isso o que Ionesco nos indica ao tratar da crítica, mais uma vez, a partir da perspectiva do “jogo”:

O que me surpreendeu, espantou mesmo, foi antes de tudo que o Sr. Camil Petresco possa imaginar que nós tenhamos opiniões literárias *fundadas*, convicções cujo desaparecimento implicaria a não-publicação de um artigo. Eu tinha que publicar esse artigo, reflexo de convicções que poderiam se volatilizar sem que por isso eu renunciasse a publicá-lo muito simplesmente porque eu tinha sofrido sobre ele uma noite inteira, porque eu tinha conseguido tirar vinte e cinco páginas, porque, enfim, me agradava exercer minha virtuosidade polêmica. Escrúpulos? Que escrúpulos? Tudo não é jogo? Ora, em um jogo, nada é grave. E todas essas histórias constituem justamente a regra do jogo.¹⁶⁰ (IONESCO, 1986, p. 133. Grifo do autor.)

Mais uma vez, aparece aí a ideia da atividade crítica como jogo, que nada tem a ver com escrúpulos ou convicções, mas com virtuosidade, ou seja, apuro, habilidade técnica. Ao assumir o jogo aplicado no traçar os perfis de autores e na interpretação de suas obras, Ionesco opta por tratar a crítica pelo viés de sua construção técnica, sua estrutura discursiva, de modo que a forma da exposição e da expressão dos argumentos importa sobre o peso real, sua validade, para uma melhor compreensão da obra analisada. Encenação de uma postura crítica, sempre em oposição decidida *a priori*, a prática de Ionesco contesta, por extensão, a atividade crítica em geral,

¹⁵⁹ « J’opte ordinairement, il est vrai, pour le point de vue qui correspond le mieux à la tournure de mon esprit toujours enclin à la négation et à l’anarchie, quand je ne décide pas d’entrer, moi aussi, dans la ronde littéraire et de choisir alors ce qui fait la mode, le succès et de m’ébrouer dans le clinquant. Je n’ai de scrupules que sentimentaux.

C’est pourquoi, d’instinct, je n’affirme rien sans forcer l’expression de sorte que même quand j’avance des idées tout à fait mesurées, raisonnables et qui correspondent à l’opinion générale : je les exprime avec une exagération qui les fait prendre pour des folies et qui provoque la riposte. Ce ton polémique et caricatural qui est le mien rend excessives et impertinentes les affirmations les plus sages, les plus admises par tous. »

¹⁶⁰ « Ce qui m’a étonné, ahuri même c’est avant tout que M. Camil Petresco puisse s’imaginer que nous ayons des opinions littéraires fondées, des convictions dont la disparition entraînerait la non-publication d’un article. Je tenais à publier cet article, reflet de convictions qui auraient pu se volatiliser sans que je renonce pour autant à le publier tout simplement parce que j’avais peiné dessus une nuit entière, parce que j’avais réussi à en tirer vingt-cinq pages, parce qu’enfin il me plaît d’exercer ma virtuosité polémique. Des scrupules ? Quels scrupules ? Tout n’est-il pas jeu ? Or dans un jeu rien n’est grave. Et toutes ces histoires constituent justement la règle du jeu. »

entendida pelo autor como reflexo de uma subjetividade que ignora o objeto estético em si.

Marie-France Ionesco, filha do escritor, traça, por sua vez, o retrato de seu pai em *Portrait de l'écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco 1909-1994* (2004) e não hesita em falar em “encenação” e “*coup de théâtre*” ao se referir aos escritos de juventude, em que o caráter polemista, não-conformista, determina a estrutura do jogo que se impõe, eclipsando os autores que serviram, no fundo, como pretexto à construção.

A autora se vale de uma definição do próprio dramaturgo sobre seu teatro, “um teatro duro, sem *finesse*, excessivo” (“l’Expérience du théâtre”) para descrever *Non*, destacando o quanto de teatral já existe nesse escrito dos anos 1930, muito antes de Ionesco se dedicar efetivamente à escrita cênica, e como a teatralidade aí presente já se constrói sobre os mesmos meios que lhe serviriam vinte anos depois:

essas linhas sobre a estética de suas primeiras peças poderiam ter sido escritas para *Non*. Pois se *Non* é uma encenação, também já é uma teatralização (verdadeiros e falsos diálogos, sainetes, reviravoltas, apartes, etc.), uma *encenação* do mundo literário, uma farsa cujo herói aparente é o jovem crítico sob a máscara de um *miles gloriosus* da arena literária [...]. Um saltimbanco denunciando a ilusão que ele pratica e praticando a ilusão que ele denuncia. “Ilusão”, “teatralidade” são por excelência os atributos da veia barroca... e Matamore, o “herói” ridículo da *Ilusão cômica*, obra barroca, pregando o teatro como meio de conhecimento do mundo e de si. O barroco, arte do reflexo, da aparência, da ilusão, privilegia os temas do espelho (o jovem Eugène Ionesco é e se quer narcísico), da máscara (a do crítico) e da ilusão (a lógica). Seus meios de expressão de predileção são a antítese, a perífrase, a surpresa, o espetacular, o excesso, as pistas falsas e a linha curva... que vos leva ao ponto de partida.¹⁶¹ (IONESCO, 2004, p. 19. Grifos da autora.)

Jogo de espelhos narcísico, *Non* aparece na análise de Marie-France Ionesco como uma peça composta de elementos teatrais, como diálogos, monólogos, apartes e reviravoltas, em que o personagem central é o próprio autor, Eugène Ionesco, no papel do crítico, que marca sua identidade por meio de técnicas de expressão identificáveis no discurso: a antítese, o excesso, a surpresa etc.

Essa relação que a autora estabelece com *A Ilusão cômica* de Pierre Corneille parece bastante feliz: ao representar o teatro dentro do teatro, o que é dado ao espectador ver através de

¹⁶¹ « ‘Un comique dur, sans finesse, excessif...’, ces lignes sur l’esthétique de ses premières pièces de théâtre pourraient avoir été écrites pour *Non*. Car si *Non* est une mise en pièces c’est aussi déjà une théâtralisation (vrais et faux dialogues, saynètes, retournements, monologues, apartés, etc.), une *mise en scène* du monde littéraire, une farce dont le héros apparent est le jeune critique sous le masque d’un *miles gloriosus* de l’arène littéraire ou d’un Matamore s’esclaffant le premier de ses rodomontades, de ses cabrioles et de ses ‘trucages’. Un saltimbanque dénonçant l’illusion qu’il pratique et pratiquant l’illusion qu’il dénonce. ‘Illusion’, ‘théâtralité’ sont par excellence les attributs de la veine baroque... et Matamore, le ‘héros’ ridicule de *l’Illusion comique*, œuvre baroque, prônant le théâtre comme moyen de connaissance du monde et de soi. Le baroque, art du reflet, de l’apparence, de l’illusion, privilégie les thèmes du miroir (le jeune Eugène Ionesco est et se veut narcissique), du masque (celui du critique) et de l’illusion (la logique). Ses moyens d’expression de prédilection sont l’antithèse, la périphrase, la surprise, le spectaculaire, l’excès, les fausses pistes et la ligne courbe... qui vous ramène au point de départ. »

um espelho, Corneille quebra a ilusão da mimese em um momento histórico-artístico do teatro francês em que os esforços (e as prescrições) convergiam para o máximo de verossimilhança, a fim de garantir certa identificação do público com o espetáculo. Nessa peça, Corneille revela uma verdade evidente: teatro é ficção, é construção que se dá em cena. Na análise de Marie-France Ionesco, a aproximação com a peça de Corneille enfatiza o quanto de encenação existe em *Non*, uma encenação consciente que poderia se chamar, talvez, “a ilusão crítica”.

O posfácio de Ileana Gregori, “L’ironie dans *Non*”, também se encaminha no sentido de apontar em que medida a ironia está ligada à determinada encenação autoral, o que estabelece uma tensão insolúvel entre a aparente revelação da subjetividade e o jogo consciente do escritor por meio de técnicas discursivas. Para a pesquisadora, a unidade da obra nasce, portanto, de uma “anti-atitude” em que intervêm a simulação, a contradição e a auto-ironia a fim de “anular o caráter sério do discurso crítico ou para tornar derrisão toda tentativa lírico-filosófica”¹⁶² (GREGORI apud IONESCO, 1986, p. 286). O “aspecto teatral” destacado pela autora consistiria justamente no espetáculo “ao mesmo tempo trágico e bufão” sobre a desconfiança da impossibilidade da crítica:

O caráter violentamente subjetivo das afirmações críticas não é dissimulado em nenhum momento, e a pessoa do autor é onipresente, ocupando incessantemente o primeiro plano. Que ele se lance em uma exegese literária, que ele confesse suas angústias ou que revele suas ambições sociais e literárias, suas amizades e, sobretudo, suas inimizades no mundo literário da época, Ionesco nunca deixa de ser o *personagem central* de um livro considerado essencialmente como o meio de se *dar em espetáculo* com uma mistura de egocentrismo obsessivo, de ternura e de desgosto em relação a si mesmo.¹⁶³ (GREGORI apud IONESCO, 1986, p. 286. Grifos da autora.)

Os grifos da autora são também os meus: em uma obra que tem por objetivo primeiro negar, explícito desde o título, o que se afirma é essa voz emergente de um personagem que se constrói pela oposição sistemática em relação ao estabelecido. O sucesso da empreitada é medido, pois, pelo escândalo que o livro provoca: de fato, como bem nota Ileana Gregori, sendo a primeira parte dedicada a desestabilizar importantes nomes da literatura romena da época, foram esses ensaios que tiveram mais repercussão, já que, além dos escritores serem retratados invariavelmente como superestimados pela crítica, as objeções de Ionesco se estendiam – claro

¹⁶² « Et c’est de là que naît l’unité de l’ouvrage, unité d’attitude, ou plus exactement d’*anti-attitude* : simulation, contradiction, auto-ironie interviennent systématiquement pour annuler le sérieux du discours critique ou pour tourner en dérision toute tentative de confession lyrico-philosophique. »

¹⁶³ « Le caractère violemment subjectif des affirmations critiques n’est à aucun moment dissimulé, et la personne de l’auteur est omniprésente, occupant sans cesse le premier plan. Qu’il se lance dans une exégèse littéraire, qu’il confesse ses angoisses ou qu’il révèle ses ambitions sociales et littéraires, ses amitiés et surtout ses inimitiés dans le monde littéraire de l’époque, Ionesco ne cesse jamais d’être le *personnage central* d’un livre considéré essentiellement comme le moyen de se *donner en spectacle* avec un mélange d’égocentrisme obsessionnel, d’attendrissement et de dégoût envers lui-même. »

está – aos críticos, incapazes, voluntariamente ou não, de realizar um trabalho de análise estética. Em uma de suas assertivas-espetáculo, Ionesco abre assim o capítulo sobre “A crítica, os críticos literários e outros acidentes”:

O crítico é um animal estúpido. Há duas maneiras de ser estúpido e que finalmente se valem: pode-se ou pensar, dizer e fazer coisas que não têm nenhuma relação com o real, ou pensar, dizer e fazer o que todo mundo pensa, diz e faz e que pode ser, por acaso, verdadeiro ou falso – com efeito, aquilo sobre o quê todo mundo está de acordo é sempre falso. O homem estúpido é aquele para quem a evidência é opaca. O crítico é obrigado a ser estúpido.¹⁶⁴ (IONESCO, 1986, p. 197)

Ileana Gregori identifica essa voz que se enuncia em *Non* como a de um “autor implícito”, que, valendo-se fundamentalmente da ironia na construção do discurso, impede que se tenha acesso às “intenções” do escritor, mas apenas ao duplo jogo de mistificações e desmistificações proposto pelo volume. No ensaio da autora, as figuras do “autor implícito” e do “personagem” oscilam; de qualquer maneira, um e outro são construções ficcionais que refletem aqui o autorretrato de Ionesco traçado com as marcas de seu teatro.

Um quadro: o franco-atirador franco-romeno

Dessa mesma fase pré-Paris e pré-teatro, *Hugoliade: la vie grotesque et tragique de Victor Hugo* nos apresenta uma “biografia irônica” de Victor Hugo, tal como concebida por Eugène Ionesco e publicada como folhetim no periódico romeno *Facla* [*A tocha*] entre 1935 e 1936 (e traduzido em francês em 1982). Trata-se de uma obra de juventude em uma época de oposição sistemática e violenta a todo o sistema estabelecido, de modo que a figura de Victor Hugo surge como o mito a ser derrubado, desmoralizado pelo jovem crítico.

Gelu Ionescu, pesquisador da produção romena do escritor, não hesita em afirmar que *Hugoliade* constitui também um libelo contra o próprio gênero biográfico em suas pretensões objetivas, já denunciadas por Eugène Ionesco em textos anteriores. Mistura de crítica literária e romance-folhetim, *Hugoliade* utiliza o gênero biográfico como pretexto para tensionar seus limites, colocando em cena a própria construção do discurso pseudo-biográfico como protagonista.

Eleito como protagonista do romance de Ionesco, Victor Hugo tem sua vida recriada em capítulos pelo jovem crítico, que usa a importante figura do cânone da literatura francesa como ilustração de sua anti-tese sobre o gênio: “O homem célebre e genial é aquele que abandona todas as coisas verdadeiramente essenciais, todas as aspirações, todos os absolutos do espírito. Um

¹⁶⁴ « Le critique est un animal stupide. Il y a deux manières d'être stupide et qui finalement se valent : on peut soit penser, dire et faire des choses qui n'ont aucun rapport avec le réel, soit penser, dire et faire ce que tout le monde pense, dit et fait et qui peut être, par hasard, vrai ou faux – en fait ce sur quoi tout le monde s'accorde est toujours faux. L'homme stupide est celui pour lequel l'évidence est opaque. Le critique littéraire est obligé d'être stupide. »

homem célebre é um falso devoto e um arrivista repugnante”¹⁶⁵ (IONESCO, 1982, p. 20). Na vida e na obra de Victor Hugo, Ionesco vai buscar fatos que possam servir como lastro para generalizações desse tipo, de modo que o autor francês é desmoralizado quadro a quadro, exposto em suas falhas como marido, pai, escritor e homem.

Logo no início, revela-se a farsa do relato: sob o pretexto de contar o caso extraconjugal da mãe de Victor Hugo, Ionesco aproveita a ocasião para negar o interesse do objeto da biografia, já que o General Lahorie (o amante), apresenta qualidades muito superiores: “aventureiro e conspirador antibonapartista, é, sem dúvidas, o homem mais estranho e mais interessante de toda essa história que concerne Victor Hugo. Confesso que preferiria me ocupar dele do que do grande poeta romântico”¹⁶⁶ (IONESCO, 1982, p. 15).

Declaração semelhante encontramos mais adiante, já no relato sobre a segunda amante oficial de Victor Hugo, Thérèse Biard, cujo marido, François-Auguste Biard é retratado pelo biógrafo como figura digna de muito maior interesse do que o poeta. O espelhamento do escritor se pode ler nas qualidades morais atribuídas ao marido traído, e também nos defeitos que fazem a sua singularidade:

Biard era um homem mais inteligente que Victor Hugo. Além disso, ele viajara muito, como professor de desenho dos alunos da Marinha, em um barco-escola, depois sozinho – para pesquisar seus assuntos, no polo Norte e na América do Sul – e aprendera a não considerar demais as pessoas, os costumes e os cenários. Na verdade, ele não os olhava, no entanto, muito de alto a baixo, ele fazia a charge apenas, caricaturava todas as coisas humanas, como se todas as coisas humanas não fossem, à parte o que são, caricaturas já feitas. Também, é interessante e louvável o pintor que, viajando no mundo inteiro (chamavam-no “o Judeu errante” da paleta), sob todas as latitudes, não encontra nada de sublime – mas tudo perfeitamente ridículo, grotesco, grosseiro – quer dizer, humano.

No que me concerne pessoalmente – ainda que a opinião de um indivíduo possa não interessar a ninguém em nossos dias, esse tempo em que reina a opinião da maioria – eu estou perfeitamente de acordo com essa posição.¹⁶⁷ (IONESCO, 1982, p. 83-84)

¹⁶⁵ « L’homme célèbre et génial est celui qui abandonne toutes les choses vraiment essentielles, toutes les aspirations, tous les absolus de l’esprit. Un homme célèbre est un faux dévoué et un dégoûtant arriviste. »

¹⁶⁶ « Ce général Lahorie, aventurier et conspirateur antibonapartiste, est, sans doute, l’homme le plus étrange et le plus intéressant de toute cette histoire concernant Hugo. J’avoue que je préférerais m’occuper de lui plutôt que du grand poète romantique. »

¹⁶⁷ « Biard était un homme plus intelligent que Victor Hugo. En outre il avait beaucoup voyagé, comme professeur de dessin des élèves de la Marine, sur un bateau-école, puis seul – pour chercher ses sujets, au pôle Nord et en Amérique du Sud – et avait appris à ne pas trop considérer les gens, les mœurs et les décors. A vrai dire, il ne les regardait cependant pas trop de haut en bas, il chargeait seulement, il caricaturait toutes les choses humaines, comme si toutes les choses humaines n’étaient pas, de par ce qu’elles sont, des caricatures toutes faites. Aussi, est intéressant et louable le peintre qui, voyageant dans le monde entier (on l’appelait ‘le Juif errant’ de la palette), sous toutes les latitudes, ne trouve rien de sublime – mais tout parfaitement ridicule, grotesque, grossier – c’est-à-dire humain.

En ce qui me concerne personnellement – bien que l’opinion d’un individu ne puisse intéresser personne de nos jours en ces temps où règne l’opinion du plus grand nombre – je suis parfaitement d’accord avec cette position. »

O retrato do pintor François-Auguste Biard se constrói pela oposição a Victor Hugo e também antecipa em mais de quinze anos o que viriam a ser as características do teatro de Ionesco, reivindicadas pelo próprio dramaturgo: assim, diferente do poeta francês, cuja obra se molda pelo sublime, Biard-Ionesco busca no ridículo, no grotesco, o que existe de mais profundamente humano. É por meio da caricatura, do excesso, que o pintor chegava à representação do mundo que percorreu. Ionesco marca com seu apoio o encontro de duas solidões, que se distanciam da maioria e preservam, assim, a liberdade individual.

Comparado a Victor Hugo, no entanto, Biard aparece, tanto quanto seu opositor, sob o traço da caricatura do biógrafo, que, absolutamente irônico, exagera o abismo existente na impressão causada por ambos, sobretudo no coração da mulher amada:

Como se poderia comparar Victor Hugo – o grande, o imenso, o sério, o solene poeta, dramaturgo e filósofo – com esse cômico? Que contraste entre eles! Com efeito, Victor Hugo era alegre, Biard, triste; Victor Hugo era dramático, Biard, bufão; Victor Hugo tinha os olhos cheios de fogo, de paixão e de gênio – Biard tinha os olhos melancólicos e apagados; Victor Hugo falava, seguro de si, e muito, e de tudo; ele tinha na cabeça cabelos abundantes, uma juba de leão, muito lírica – ele ainda não usava a barba, mas sabia-se que ele usaria. E, além disso, ele era tão majestoso, tão imponente tão sedutor como se ele tivesse uma barba. Enquanto que Biard, mesmo que tivesse uma barba, ele seria sempre o mesmo.¹⁶⁸ (IONESCO, 1982, p. 87-88)

A dualidade simples desse retrato comparativo, em que um é o negativo do outro, além do exagero e da concisão, que confere ritmo ao fragmento, são mecanismos de comicidade que se aproximam muito dos que Ionesco usaria, anos depois, em seu teatro. Outra característica essencialmente teatral que desperta a atenção em *Hugoliade* é o trabalho de criação de diálogos, que coloca em cena as personagens e presentifica os acontecimentos. Assim, o desfecho da história de Victor Hugo com Thérèse Biard é “encenado” por Ionesco por meio de um diálogo recheado de intervenções, cômico *à la Molière*, com direito à participação de personagens secundárias, como o comissário da polícia que, acionado pelo marido traído, chega para prender o casal:

“Em nome da lei, sigam-nos!”

— Victor Hugo!” – soluçou a pobre Thérèse, bela como Manon, jogando-se no peito do poeta. Victor Hugo tremeu. Ele a afastou.

Auguste Biard a empurrou nos braços do comissário, e a Hugo:

¹⁶⁸ « Comment pouvait-on comparer Victor Hugo – le grand, l’immense, le sérieux, le solennel poète, dramaturge et philosophe – avec ce comique-là ? Quel contraste entre eux ! De fait, Victor Hugo était gai, Biard triste ; Victor Hugo était dramatique, Biard bouffon ; Victor Hugo avait des yeux pleins de feu, de passion et de génie – Biard avait les yeux mélancoliques et éteints ; Victor Hugo parlait, sûr de lui, et beaucoup, et de tout ; il avait sur la tête des cheveux abondants, une crinière de lion, très lyrique – il ne portait pas encore la barbe, mais on savait qu’il la porterait. Et d’ailleurs, il était aussi majestueux, aussi imposant, aussi séduisant que s’il avait eu une barbe. Tandis que Biard, eût-il une barbe, il n’en serait pas moins le même. »

“Agora, venha você também! Venha você também! Por favor!”

Mas, afetado, Victor Hugo diz:

“Não. Eu não vou. Eu não posso ser preso, senhor comissário, eu sou Victor Hugo, da Academia francesa, Par de França. Na qualidade de par, eu sou inviolável!

— E eu, e eu!” – chorava Thérèse, não sabendo bem o que dizia.

[...]

Hugo, querendo acalmá-la, tomou sua mão e seu queixo e lhe disse docemente:

“Oh, nobre mulher,

Nesse dia vil,

Guarda o amor

Se quer guardar a alma!

Conserva em teu coração, sem nada temer,

Ainda que chore e sofra,

A chama que não se apaga

E a flor que não morre!”¹⁶⁹ (IONESCO, 1982, p. 107-108)

A cena transcrita, de que o narrador funciona como uma espécie de didascália privilegiada (que chega mesmo a comparar Thérèse Biard a Manon Lescaut), apresenta um diálogo que já contém em si o jogo de cena: Thérèse sendo jogada dos braços de um para o outro; Victor Hugo, empertigado em seu papel de Par de França e poeta; François-Auguste, irado e impotente, dando ordens e pedindo “por favor”; e o comissário, em participação especial, constrangido pela revelação das intimidades da alta classe. Sem muita intervenção desse narrador, mas com um diálogo rico em ironia, Ionesco põe a nu a hipocrisia das relações e, de maneira especial, de Victor Hugo: escondido sob sua inviolabilidade, insensível ao sofrimento da amante, sua resposta ao apelo de Thérèse é um trecho de um poema.

A segunda parte, chamada “Mise en scène”, joga com a ambivalência da expressão aqui

¹⁶⁹ « ‘Au nom de la loi, suivez-nous!

- Victor Hugo!’ – sanglota la pauvre Thérèse, belle comme Manon, en se jetant sur la poitrine du poète. Victor Hugo se secoua. Il l’écarta.

Auguste Biard la poussa dans les bras du commissaire, et à Hugo :

‘Maintenant, venez vous aussi ! Venez vous aussi ! S’il vous plaît !’

Mais, collet monté, Victor Hugo dit : ‘Non. Moi, je n’y vais pas. Je ne puis être arrêté, monsieur le commissaire, je suis M. Victor Hugo, de l’Académie française Pair de France. En qualité de pair, je suis inviolable !!

- Et moi, et moi !!’ – pleurait Thérèse, ne sachant trop ce qu’elle disait.

Auguste Biard devint violacé, jaune, et vert. Tandis que le commissaire riait de tous ses dents.

‘Il a raison ! Il est inviolable ! Il est pair ! Je ne peux pas l’arrêter !

- Arrêtez-le ! Arrêtez-le ! – écuma Biard.

- Je ne peux arrêter que Madame – dit le commissaire. Elle n’est pas pair !’

Mais Thérèse se débattait terriblement :

‘Je ne veux pas aller en prison ! Je ne veux pas aller en prison !’

Hugo, voulant la calmer, prit sa main et son menton et lui dit doucement :

‘Ô noble femme,/ Dans ce vil séjour,/ Garde l’amour/ Si tu veux garder âme !/ Conserve en ton cœur, sans rien craindre,/ Dusses-tu pleurer et souffrir,/ La flamme qui ne peut s’éteindre/ Et la fleur qui ne peut mourir !’ »

empregada, pois ao mesmo tempo em que é o biógrafo quem encena parte da história de Victor Hugo, também seu protagonista se encena: estando com sua primeira amante Juliette Drouet nos Pirineus, assumem respectivamente as identidades de Sr. e Sra. Georget: afinal, o poeta não deveria ser reconhecido. Durante essa viagem, morre a filha de Victor Hugo, Léopoldine, mas o escritor só fica sabendo do acidente por meio do jornal, três dias depois, pois estava em trânsito. Abalado com a notícia, ele foge para a floresta, e Juliette parte à sua procura. Ionesco constrói aqui toda uma cantiga trovadoresca: Juliette pergunta à floresta, ao rio e às flores onde está o poeta e são os elementos da natureza (amigos do poeta) que lhe indicam o caminho. Ao encontrá-lo, preocupada, pergunta se ele quis se matar, ao que ele responde:

*“Oh! Estive como louco no primeiro momento,
Ai de mim! e chorava amargamente.”*

Victor Hugo seca os olhos, assoa o nariz.

“O que você diz, Juliette, esses dois versos são bons para um começo de poema da dor?”¹⁷⁰ (IONESCO, 1982, p. 56)

A anti-biografia de Victor Hugo, que coloca abaixo o homem, o pai, o marido, o amante, não poderia poupar o escritor: eloquente, mas vazia, assim sua obra aparece aos olhos de Ionesco. A mesma encenação denunciada na vida do escritor, esse fazer de conta contínuo, que substitui facilmente o sentir pelo parecer, é apontada na poesia de Victor Hugo, cuja grandiosidade camufla a ausência de substância. A apreciação crítica de Ionesco traz também o exagero e a ironia das encenações vistas anteriormente: assim, “Victor Hugo não tinha nenhum tipo de emotividade”¹⁷¹ (IONESCO, 1982, p. 36) e toda sua obra se constrói sobre “a eloquência hugoliana, esse tesouro das mediocridades, essa genialidade das mediocridades, essa soma grandiosa de lugares comuns”¹⁷² (IONESCO, 1982, p. 37).

Em seu ensaio sobre *Hugoliade*, o pesquisador Gelu Ionesco define o que entende como o caminho percorrido por Ionesco, contrário à grande maioria dos biógrafos: “ele escolhe um autor cuja vida e obra detesta e comete uma pseudo-biografia ‘imaginária’, mas, ao invés de ser adoçada, apologética, justificativa, compassional, ela é ácida, caricatural, incriminatória, irônica – e mesmo sarcástica”¹⁷³ (IONESCO, G., 1982, p. 126).

¹⁷⁰ « ‘Oh! Je fus comme fou dans le premier moment../ Hélas et je pleurais toujours amèrement.’

Victor Hugo s’essuie les yeux, mouche son nez.

‘Qu’est-ce que tu en dis, Juliette, ces deux vers sont-ils bons pour un début de poème de la douleur ?’ »

¹⁷¹ « Et pourtant si Victor Hugo n’avait aucune sorte d’émotivité et si ses lettres étaient éloquentes seulement, Adèle Hugo était une femme trop fine, doué d’une sensibilité poétique beaucoup plus grande (ce n’était pas difficile) que celle de Victor Hugo. »

¹⁷² « Mais l’éloquence hugolienne, ce trésor des médiocrités, cette genialité des médiocrités, cette somme grandiose des lieux communs, est un obstacle difficile à surmonter [...]. »

¹⁷³ « En conséquence, Eugène Ionesco procède dans *La Vie grotesque et tragique de Victor Hugo* de façon inverse à celle

Assim, mesmo que nomes e fatos possam ser identificados com a história de vida do poeta francês, a narrativa que Ionesco propõe é, para Gelu Ionesco, duplamente ficcional, pois “pseudo-biografia ‘imaginária’”. Nesse sentido, o Victor Hugo que lemos em *Hugoliade* pode até lembrar o poeta, que lhe dá forma, mas é antes uma criação de Ionesco e da qual ele pode dispor como lhe parecer melhor (ou pior...).

Mais do que um exemplo, Victor Hugo é considerado um símbolo de autoridade, pois, reconhecido como gênio ainda vivo, tornou-se baliza do fazer literário. O jovem Ionesco se coloca contra essa construção do pensamento, que acaba por cercear a liberdade criativa: contra a eloquência vazia hugoliana, aceita amplamente como modelo de literatura, Ionesco opõe a livre expressão individual, de que é exemplo o próprio *Hugoliade*.

CENA 2: RETRATO DO OUTRO, RETRATO DE SI

Espelhos oblíquos: retratos

Já em Paris, mas ainda ligado à literatura romena, Ionesco escreveu em 1955 um verbete para uma enciclopédia, publicado posteriormente pela editora Fata Morgana, sobre a produção de seu país natal sob o título *Littérature roumaine*. É um texto síntese de uma literatura também bastante sintética, que conta pouco tempo de história e poucos nomes importantes para a literatura mundial. Nesse texto de Ionesco, é interessante, notar o peso das questões políticas para a formação e para o desenvolvimento da literatura romena. Relevante pela formação dessa literatura “menor” e mais particularmente pela formação do próprio dramaturgo que, de alguma maneira, se envolve, por pertencimento e oposição a essa história literária restrita.

Assim, o dilema do instinto de nacionalidade que, paradoxalmente, nasce pela observação das ideias francesas sobre a importância do conceito de nação: escrever em romeno sobre romenos e para romenos ou aceitar as influências do ocidente, das literaturas maiores como a alemã e a francesa? O dilema na Romênia começa com a criação do país, “ilha latina em meio a um oceano eslavo” – daí o drama de estar sempre em situação ambígua: cultural, linguística e politicamente.

de la majorité des biographes : il choisit un auteur dont il déteste la vie et l'œuvre et commet une pseudo-biographie 'imaginaire', mais, au lieu qu'elle soit édulcorée, apologétique, justificative, compassionnelle, elle est acide, caricaturale, ironique – voire sarcastique. »

É sempre a mesma dialética de recusa e aceitação, o mesmo *diálogo dramático* tão característico dessa cultura romena nascente que sentia ao mesmo tempo a necessidade de tomar conhecimento, de se integrar na corrente da civilização universal, sem por isso perder sua “alma original” da qual não se podia, no entanto, saber o que era antes que tivesse encontrado sua expressão literária própria.¹⁷⁴ (IONESCO, 1998, p. 35. Grifos meus.)

Será essa a mesma dialética do dramaturgo Ionesco, essa que é tão característica da cultura romena nascente? Passa a afirmar, então, que a influência não transforma o observador na coisa observada... Ioan Creanga (1837-1889) e Caragiale (1852-1912) representariam os dois lados dessa dialética: Creanga é descrito por Ionesco como “ignorante”, mas no sentido ocidental (?) de cultura popular, folclórico que, tendo vivido toda a vida no campo, não teve contato com as literaturas estrangeiras, e sua prosa seria, então, natural, resultado das vivências, da experiência empírica e, por isso, autêntica. Caragiale estaria no outro extremo: observador dos costumes de sua gente, exatamente porque fora de seu meio, não identificado entre os observados, numa atitude crítica, irônica e severa. A atitude de Caragiale é aqui louvada pelos atributos que poderiam ser identificados ao próprio Ionesco, como no “Portrait de Caragiale” de *Notes et contre-notes*.

Se os retratos dos escritos de juventude trazem as marcas da caricatura, tomando por objeto o que serve como elemento de repulsão para, a partir do exercício crítico mordaz, fazer sobressair a crítica sobre a obra que lhe deu origem, o mesmo não acontece nos retratos recolhidos em *Notes et contre-notes*. A volta aos textos de análise, publicados no suporte livro em 1962, traz outro perfil: os artistas retratados aqui são todos “do gosto” de Ionesco.

Não apenas não existe oposição drástica entre olhar e objeto, como o que se pode apontar é uma identificação entre as partes: o olhar se reflete na maneira de apreender o objeto. No entanto, para que se possa garantir a individualidade necessária à construção de uma ideia de autoria, é preciso que haja também diferenças: de tempo, de modo, de humor, de gênero...

Alguns artigos reunidos por Eugène Ionesco em *Notes et contre-notes* já trazem como indicador de leitura o título geral “retratos”, que, na sequência das “entrevistas”, reúne os textos “Portrait de Caragiale” e “Présentation de trois auteurs”. Adiante, entre o posfácio e a conclusão, a seção “Au-delà du théâtre” traz mais dois retratos: o “Portrait anecdotique de Brancusi” e o já mencionado “Gérard Schneider et la peinture”.

Circunscritos ao universo teatral ou reflexos do desejo de extravasá-lo, os assim nomeados “retratos” de *Notes et contre-notes* podem parecer, ao olhar mais desavisado, deslocados no conjunto, ou talvez apenas curiosos, pois tratam, os primeiros, de dramaturgos cujos nomes,

¹⁷⁴ « C'est toujours la même dialectique de refus et d'acceptation, le même dialogue dramatique si caractéristique de cette culture roumaine naissante qui sentait, à la fois, le besoin de prendre connaissance, de s'intégrer dans le courant de la civilisation universelle sans pour cela perdre son « âme originelle'originelle » dont on ne pouvait, pourtant, savoir ce qu'elle était avant qu'elle n'ait trouvé son expression littéraire propre. »

desconhecidos do grande público, são raramente associados ao de Ionesco; os outros dois textos, ao quebrar a quarta parede e voltar seu foco para as artes plásticas, aparentemente, pouco iluminam das concepções teatrais do autor que, afinal, são (ou eram?) o que se busca em suas *Notes*.

Em seu estudo sobre Ionesco, o crítico Philippe Sénart ressalta que o “Portrait de Caragiale”, traçado por Ionesco, poderia tranquilamente ser lido como um autorretrato. E Sénart joga o jogo: ele tira os dados biográficos do texto, especialmente nomes e datas, e o que sobra se vê aplicado sem dificuldades à vida/obra do escritor. É assim que o autor de quem Ionesco fala “escreve excelentes contos e algumas peças de teatro que ‘revolucionaram’ o teatro romeno, fácil de revolucionar, já que ele praticamente não existia”¹⁷⁵ (IONESCO, 2006, p. 195).

De quem Ionesco fala nesse trecho: de Caragiale ou dele mesmo? Evidentemente, o teatro romeno pode muito bem ter começado com Caragiale, mas para o mundo francófono – esse mundo ao qual Ionesco se dirige – cabe a ele, como dramaturgo, o mérito de apresentar o teatro romeno ao mundo. Esse retrato de Caragiale é, assim, bastante determinado pelo que é próprio a Ionesco: escritor combativo que “ataca com a mesma veemência tanto conservadores quanto liberais” (IONESCO, 2006, p. 196), o dramaturgo romeno do século XIX antecipa algumas posturas admiradas por Ionesco porque também são as suas. Essa identificação é criada por meio do retrato que atribui ao outro características de sua própria expressividade, como a “virulência excepcional de sua crítica”¹⁷⁶ (IONESCO, 2006, p. 196), traço primordial da produção crítica de Ionesco referente, não por acaso, à literatura romena, e que não parece constituir uma marca tão evidente na obra de Caragiale quanto Ionesco deseja fazer crer. Outros comentadores do dramaturgo romeno do XIX apontam a ironia de seu teatro, mas dificilmente em termos de “veemência” ou “virulência excepcional”.

No que concerne à construção teatral de Caragiale, o crítico Ionesco parte da concepção dos personagens para destacar a originalidade da proposta estética do dramaturgo romeno. Nesse sentido, Ionesco chega a retomar as definições aplicadas anteriormente a seus próprios personagens, tamanha a identidade que ele vê, ou deseja criar, entre ambos, de modo que a originalidade do outro é medida tendo como parâmetro a obra de seu sucessor:

Na verdade, falando dos homens de seu tempo, Caragiale é um crítico do homem de toda sociedade. O que lhe é *particular*, é a virulência excepcional de sua crítica. Com efeito, a humanidade, tal como nos é apresentada por este autor, parece não merecer existir. Seus personagens são exemplares humanos a tal ponto degradados, que ele não nos deixa nenhuma esperança. Em um

¹⁷⁵ « [...] écrivit d'excellents contes et quelques pièces de théâtre qui 'révolutionnèrent' le théâtre roumain, facile à révolutionner puisqu'il n'existait pour ainsi dire pas »

¹⁷⁶ « I. L. Caragiale attaque avec la même objectivité dans la véhémence, conservateurs aussi bien que libéraux. [...] Ce qui lui est particulier, c'est la virulence exceptionnelle de sa critique. »

mundo onde tudo não passa de *derrisão*, infâmia, apenas o *cômico puro* mais implacável pode se manifestar. A principal *originalidade* de Caragiale é que todos os seus personagens são imbecis.¹⁷⁷ (IONESCO, 2006, p. 196. Grifos meus)

Destaco principalmente dois pontos que chamaram minha atenção: primeiro, Ionesco parece recusar o “particular”, a “originalidade” e as dedica a Caragiale, que se torna assim uma espécie de precursor de Ionesco; e o que ele teria inventado? O “cômico puro”, a “derrisão”, essas expressões tão caras a Ionesco que terminarão por definir sua obra dramática em sua produção crítica. Por que eleger Caragiale e não Antonin Artaud ou Alfred Jarry, que tantas semelhanças apresentam com a estética teatral de Ionesco e cujos nomes são com frequência associados ao movimento do teatro dos anos 1950?

No sentido em que Jorge Luis Borges leu a influência inversa de Kafka no ensaio “Kafka e seus precursores” – ensaio que fundaria uma anti-teoria da influência ou, antes, que desestabilizaria a própria noção de influência, ao inverter a cronologia de modo que Kafka influencia os autores que vieram antes dele, revelados pela obra posterior –, esse retrato de Caragiale traçado por Ionesco é principalmente o auto-elogio do dramaturgo francês, que assume a nova nacionalidade e, da distância segura pelo lugar conquistado, lança luz sobre a obra de alguém que está longe no tempo e no espaço. A encenação desse personagem Ionesco precisa apagar os vizinhos mais evidentes, como Artaud e Jarry, em prol de seu projeto de originalidade, tantas vezes reiterado. Invertendo a ordem cronológica, Ionesco influencia o romeno Caragiale, “o maior dos autores dramáticos desconhecidos”¹⁷⁸ (IONESCO, 2006, p. 195).

Ao criar Ion Luca Caragiale como seu precursor, Ionesco lhe empresta até mesmo referências, apontadas pelos críticos como sendo suas, com as quais não concorda e, em complexo jogo discursivo, dispõe desse espelho passado para rebater as críticas do presente da enunciação. Frequentemente, o teatro de Ionesco é associado às comédias de Feydeau e Labiche e, embora encontre aí certo humor e certa técnica, o dramaturgo pouco se identifica com esses autores, que correspondiam ao tipo de humor burguês consumido no século XIX.

No “Portrait de Caragiale”, Ionesco aproxima seu compatriota desses mesmos escritores para, no mesmo instante, distanciá-los: “Caragiale não leva as coisas levemente e se encontra bem longe de um Feydeau, de quem ele tem, por outro lado, o gênio construtor, ou de um

¹⁷⁷ « En réalité, partant des hommes de son temps, Caragiale est un critique de l'homme de toute société. Ce qui lui est *particulier*, c'est la virulence exceptionnelle de sa critique. En effet, l'humanité, telle qu'elle nous est présentée par cet auteur, semble ne pas mériter d'exister. Ses personnages sont des exemplaires humains à tel point dégradés, qu'ils ne nous laissent aucun espoir. Dans un monde où tout n'est que *dérision*, bassesse, seul le *comique pur*, le plus impitoyable peut se manifester. La principale *originalité* de Caragiale c'est que tous ses personnages sont des imbeciles. »

¹⁷⁸ « Par la valeur de ses comédies de mœurs et de caractères, écrites, hélas, dans une langue sans circulation mondiale, I. L. Caragiale est, probablement, le plus grand des auteurs dramatiques inconnus. »

Labiche, com o qual ele talvez tenha, no entanto, afinidades de técnica formal”¹⁷⁹ (IONESCO, 2006, p. 197). É assim que Feydeau e Labiche entram em cena com uma dupla missão: estabelecem para o leitor francês um parâmetro de compreensão do teatro desconhecido de Caragiale, ao mesmo tempo em que apontam para o autor do artigo, Eugène Ionesco, considerado por muitos o “novo Labiche”.

No testemunho “On m’a souvent prié”, publicado originalmente no periódico *Arts* em 1955 e reunido aos textos de *Notes et contre-notes*, Ionesco mesmo usa essa expressão, ao dizer que *La Cantatrice chauve* foi considerada por muitos “a peça de um novo Labiche utilizando todas as receitas do cômico mais tradicional” (IONESCO, 2006, p. 230), julgamento que se junta a um bloco de outros, todos contestados pelo dramaturgo, que se defende de ter tido uma “uma intenção” apriorística, de modo que sua primeira peça “nada mais é do que um jogo totalmente gratuito”¹⁸⁰ (IONESCO, 2006, p. 230).

Em “Expérience du théâtre”, a revisão da história do teatro francês empreendida por Ionesco em um parágrafo mostra, no entanto, a opinião de Ionesco sobre o cômico de seu antecessor, de modo que ser o “novo Labiche” estaria longe de ser um elogio: “o que quer que se diga, tem-se muita dificuldade em rir da maioria das peças cômicas de Labiche”¹⁸¹ (IONESCO, 2006, p. 55).

Quanto a Feydeau, seu lugar na biblioteca imaginária de Ionesco também não parece mudar muito: tem qualidades, sobretudo técnicas, mas não é um escritor de predileção, porque, segundo o autor de *Notes et contre-notes*, “em Feydeau, eu não encontro nem meu caos, nem meu desequilíbrio”¹⁸² (IONESCO, 2006, p. 21). Vale notar, no entanto, que em uma “Note sur le théâtre”, na última parte do volume – composta por artigos sobre teatro, mas também notas soltas, fragmentos de diário, anotações de alcance mais geral – Ionesco parece se dar conta de que existem semelhanças entre seu teatro e o de Feydeau, como vários críticos haviam apontado:

Fiquei surpreso de ver que havia uma grande semelhança entre Feydeau e mim... não nos temas, não nos assuntos; mas no ritmo e na estrutura das peças. Na organização de uma peça como *La Puce à l’oreille*, por exemplo, há um tipo de aceleração vertiginosa no movimento, uma progressão na loucura; acredito ver aí *minha* obsessão da proliferação. O cômico *talvez* esteja aí, nessa progressão

¹⁷⁹ « Caragiale ne prend pas les choses à la légère et se trouve bien loin d’un Feydeau dont il a, par ailleurs, le génie constructeur, ou d’un Labiche avec lequel peut-être a-t-il, cependant des affinités de technique formelle. »

¹⁸⁰ « [...] on a dit que c’était du comique pur, ou la pièce d’un nouveau Labiche utilisant toutes les recettes du comique le plus traditionnel. [...] Si je dis moi-même que ce n’était qu’un jeu tout à fait gratuit, je n’infirmes ni ne confirme les définitions ou explications précédentes, car même le jeu gratuit, peut-être surtout le jeu gratuit, est chargé de toutes sortes de significations qui ressortent du jeu même. »

¹⁸¹ « En revanche, quoi qu’on dise, on a assez de mal à rire à la plupart des pièces comiques de Labiche. »

¹⁸² « Dans Feydeau, je ne retrouve ni mon chaos, ni mon désarroi. »

desequilibrada, desordenada do movimento.¹⁸³ (IONESCO, 2006, p. 305. Grifos meus.)

Em seus textos sobre teatro, e sobre arte em geral, é interessante notar como parece haver efetivamente um dispositivo que direciona o foco de atenção, fazendo do outro a lente, esse espelho oblíquo, que reflete a própria obra. Ao ler Feydeau, note-se que Ionesco não lê Feydeau, mas sim o quanto de Ionesco existe em Feydeau: “aceleração”, “progressão”, “proliferação”, todas essas marcas apontadas pelos críticos de seu teatro e reivindicadas pelo próprio dramaturgo em vários ensaios.

Mas Ionesco vai além: estabelecendo-se como parâmetro para ler a comicidade de seu antecessor, ele parte de um exercício comparativo muito específico para tentar apreender a essência do mecanismo do cômico. Notas sobre o teatro que, a princípio, acolhem reflexões mais soltas e descompromissadas do escritor, mas que, publicadas nesse suporte particular que é o livro, passaram pelo crivo do autor e colaboram para a construção da imagem autoral veiculada em *Notes et contre-notes*, esse espaço enunciativo em que se misturam inextricavelmente a subjetividade excessiva e os esforços de modalização do discurso.

No artigo “Présentation de trois auteurs”, publicado na revista teatral *L'Avant-Scène*, de 15 de fevereiro de 1959, Ionesco apresenta Miguel Mihura, Carlos Larra e Simone Dubreuilh, cada qual com uma peça publicada naquele número da revista. O ponto comum é ressaltado por Ionesco na primeira frase de seu ensaio: “O humor é a liberdade.”¹⁸⁴ (IONESCO, 2006, p. 200): estaremos diante de três autores que, como o autor de *La Cantatrice chauve*, escrevem peças cômicas e não engajadas? A frase de efeito que abre o texto, numa equivalência valorativa de termos em uma relação pouco óbvia – em uma época em que liberdade é coisa séria –, pode ser perfeitamente identificada ao histórico de polêmicas de Ionesco contra os críticos engajados em defesa de seu teatro ao mesmo tempo cômico e “gratuito”, como ele afirmou em alguns textos. A “apresentação dos três autores” já começa a se desenhar, portanto, por meio da “auto-apresentação” do dramaturgo.

Em todo o primeiro parágrafo, ainda nenhuma alusão aos “três autores”; o escritor não dissimula nem sua intenção, nem o leitor ao qual se dirige, ao afirmar que “no teatro, na literatura atual, o humor, o cômico foram banidos pelos intelectuais” (IONESCO, 2006, p. 200). É, pois, a esses intelectuais que Ionesco se dirige, e com quem sempre deseja polemizar, até mesmo quando

¹⁸³ « J'ai été étonné de voir qu'il y avait une grande ressemblance entre Feydeau et moi... pas dans les thèmes, pas dans les sujets ; mais dans le rythme et la structure des pièces. Dans l'ordonnement d'une pièce comme *La Puce à l'oreille*, par exemple, il y a une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie ; je crois y voir mon obsession de la prolifération. Le comique est peut-être là, dans cette progression déséquilibrée, désordonnée du mouvement. »

¹⁸⁴ « L'humour, c'est la liberté. Nous avons besoin d'humour, de cocasserie. Au théâtre, et dans la littérature actuelle, l'humour, le cocasse sont bannis par les bien-pensants. »

se trata de um texto para apresentar outros dramaturgos; estes acabam funcionando como pretexto, mais uma vez, para a performance do autor. Associando a ausência de humor a todo tipo de engajamento político, Ionesco aponta os riscos dos totalitarismos, tanto de direita quanto de esquerda, e justifica, ainda e sempre, sua defesa de um teatro desengajado:

Todos os “engajamentos” de hoje e de ontem levaram ou podem ainda levar direto para os campos de concentração mais diversos e contraditórios, ou para a instauração, material ou intelectual, de regimes cujas diferenças e oposições aparentes não fazem mais do que mascarar a identidade profunda, o mesmo espírito “sério”.

O humor faz tomar consciência com uma lucidez livre da condição trágica ou risível do homem; só pode haver verdade deixando à inteligência a plenitude de sua condução, essa condução só podendo ser levada pelo artista que, sem clichês, sem filtro ideológico se interpondo entre ele e a realidade social, é o único em medida de ter, por isso mesmo, um contato direto, logo autêntico, com essa realidade.¹⁸⁵ (IONESCO, 2006, p. 200-201)

Essa introdução, que funciona como um manifesto pelo teatro livre, retoma e reforça argumentos de disputas recentes na história do escritor, que havia protagonizado em 1956 uma querela com os críticos engajados da revista *Théâtre Populaire* e em 1958, com o crítico inglês Kenneth Tynan do jornal *the Observer*, que ainda em 1959 reverberava, com a publicação da resposta final de Ionesco nos *Cahiers des Saisons*. Assim, toda essa discussão sobre humor e liberdade pode até se estender aos autores cujas peças cabem a Ionesco apresentar no número da revista, mas trata-se antes de um embate que concerne diretamente o seu próprio teatro. O “artista sem clichês, sem filtro ideológico” não é outro senão ele mesmo, tomado aqui como parâmetro do artista livre que desperta a consciência por meio do humor.

Nesse sentido, ao apresentar as três peças em bloco, como uma unidade, Ionesco apaga as individualidades, resultando em uma amálgama que se funde por aquilo que existe de ionesquiano: “o estilo ‘irracional’ dessas peças pode desvelar bem melhor do que o racionalismo formal ou a dialética automática, as contradições, a estupidez, o absurdo”¹⁸⁶ (IONESCO, 2006, p. 201). Essas peças – *Les trois chapeaux-claque*, de Miguel Mihura; *Sur une plage de l’ouest*, de Carlos Larra; e *Le naufrage ou Miss Ann Saunders*, de Simone Dubreuilh – ganham evidência por continuarem o caminho trilhado por Ionesco e demais dramaturgos do início dos anos 1950, mas

¹⁸⁵ « Tous ‘engagements’, d’aujourd’hui ou d’hier, ont mené ou peuvent encore mener tout droit dans les camps de concentration des fanatismes les plus divers et contradictoires, ou à l’instauration, matérielle et intellectuelle, des régimes dont les différences et oppositions apparentes ne font que masquer l’identité profonde, le même esprit ‘sérieux’.

L’humour fait prendre conscience avec une lucidité libre de la condition tragique ou dérisoire de l’homme ; il ne peut y avoir de vérité qu’en laissant à l’intelligence la plénitude de sa démarche, cette démarche ne pouvant être menée que par l’artiste qui, sans idées reçues, sans écran idéologique s’interposant entre lui et la réalité est seul en mesure d’avoir, par cela même, un contact direct, donc authentique, avec cette réalité. »

¹⁸⁶ « Le style ‘irrationnel’ de ces pièces peut dévoiler bien mieux que le rationalisme formel ou la dialectique automatique, les contradictions aberrantes, la stupidité, l’absurdité. »

é também aí que correm o risco de se perder, uma vez que, lidas pelo autor de *Rhinocéros* nesse artigo, que funciona no contexto original de publicação como um paratexto das peças, têm sua identidade, sua originalidade ignoradas sob o véu da influência.

No próximo ato, tratarei com mais vagar dos manuscritos, essa coxia em que o personagem Ionesco constrói seu discurso, inscrevendo e/ou omitindo o que será levado à cena. Mas existe uma pequena modificação no final do texto “Présentation de trois auteurs” que, acredito, vale a pena citar, pois vejo na substituição operada um indício dessa tentativa de modalização do discurso, de modo a atenuar o entusiasmo inicial e, por extensão, a importância das obras tratadas. Assim, lemos no final do texto: “Nessas três peças, igualmente, o atroz se combina à brincadeira, a dor à zombaria, o risível ao grave. É uma ginástica intelectual muito útil.”¹⁸⁷ (IONESCO, 2006, p. 202-203).

Nos recortes da revista *L'Avant-Scène* recolhidos no Fonds Ionesco, em uma pasta intitulada “Brouillons” [Rascunhos], existem traços de algumas modificações manuscritas, à tinta, em que se reconhece a escritura de Ionesco: sobre esse ponto específico, no texto publicado na revista, tratava-se de “uma ginástica intelectual excelente”. No momento de seleção e releitura dos textos que deveriam compor *Notes et contre-notes*, Ionesco optou por substituir o adjetivo “excelente” por “muito útil” – bem menos enfático.

Cores e pinceladas em um quadro, os adjetivos são no texto de Ionesco grandes responsáveis pela construção do personagem, como peças de um figurino discursivo que o escritor manipula na coxia antes de entrar em cena, ora reforçando, ora atenuando as tintas. O título inicial desse mesmo ensaio, por exemplo, tal como publicado pela *Avant-Scène*, era “la Démystification par l’humour noir”.

O primeiro movimento do autor parece ter sido o apagamento do qualificativo “noir” (além do artigo “la”), rasurado à caneta azul no recorte recolhido; o título aparece também riscado à caneta vermelha; acima, em azul, o novo título: “Note pour Présentation de trois auteurs”, sendo que o “Note pour” também é tachado, eliminado neste momento de revisão do escritor e, na versão final, temos o título mais geral, em que menos se lê a presença de Ionesco.

Exatamente o contrário do “Portrait anecdotique de Brancusi”, em que o próprio título já anuncia a participação direta e subjetiva do pintor do retrato. Entre o posfácio e a conclusão, em uma parte especial chamada de “Au-delà du théâtre”, Ionesco resgata a memória de seu compatriota que, assim como ele, se exilou na França a fim de poder viver livremente seu projeto artístico. Embora o título qualifique o retrato como “anedótico”, palavra geralmente associada ao cômico, o tom predominante na primeira metade do texto é o da nostalgia, da melancolia, ao falar

¹⁸⁷ « Dans ces trois pièces, également, l’atroce se marie à la plaisanterie, la douleur à la bouffonnerie, le dérisoire à la gravité. C’est une très utile gymnastique intellectuelle. »

de seu encontro tardio com o artista e de sua morte:

Ele estava muito perto de seu fim, quando minha mulher e minha filha, que tinha onze anos, foram vê-lo. Ele estava deitado, seu gorro de lã na cabeça, a bengala na mão. Minha mulher ainda se emociona muito ao se lembrar dessa última visita. Brancusi, vendo minha filha, foi tomado de uma grande emoção. Ele lhe fez, meio por brincadeira, meio a sério, um discurso de amor. Ele lhe louvou por portar cabelos longos, exaltou seus belos olhos. Esse velho de barba branca lhe disse, carinhosamente, tomando sua mão: “Minha pequena prometida, minha noiva, eu a esperei desde sempre, estou feliz que você tenha vindo. Você vê, agora estou pertinho do bom Deus. Só preciso esticar o braço para alcançá-lo”.

Depois ele fez estourar champanhe para festejar o noivado.¹⁸⁸ (IONESCO, 2006, p. 344-345)

Ionesco participa apenas como narrador – ou seria o pintor? – da cena, suprimindo o anedótico, no sentido de cômico, para guardar do quadro uma composição clássica: o velho de barba branca, gorro de lã e bengala, deitado na cama; ao seu lado, uma mulher, em cujos olhos se percebe a emoção do encontro; e, por fim, a menina, de cabelos longos e belos olhos. O velho toma na sua a mão da menina, enquanto a outra mão esboça um gesto em direção aos céus. A descrição da cena, feita em tom sutilmente emocionado, que pouco lembra o Ionesco ácido e irônico a que o leitor está habituado, reúne personagens caras ao escritor. O encontro guardado na memória de Rodica, esposa de Ionesco, se transforma em um instantâneo do homem Brancusi, espécie de baliza para a segunda metade do texto, dedicada à análise das obras do artista.

Do discurso amoroso “meio por brincadeira, meio a sério” que reflete a inevitabilidade da morte para, no instante seguinte, brindar o noivado de faz-de-conta, Ionesco retém essa recusa da sentimentalidade, ou do que chama de “psicologismo”, que apareceria nas esculturas do artista. Para ele, Constantin Brancusi revoluciona a escultura na medida em que busca não a mimese, mas “ideias e formas esculturais” (IONESCO, 2006, p. 347). As esculturas não-figurativas de Brancusi representariam para Ionesco uma procura análoga à sua própria: a essência da escultura, por meio do exercício de purificação de tudo o que lhe fosse exterior:

Em grande parte, a escultura de Brancusi é também uma reflexão sobre a escultura; ao mesmo tempo, um método puramente escultural de pensar o mundo, traduzido em formas e linhas vivas de força.

¹⁸⁸ « Il était tout près de sa fin, lorsque ma femme et ma fille qui avait onze ans, allèrent le voir. Il était couché, son bonnet de fourrure sur la tête, le bâton à sa portée. Ma femme est encore très émue au souvenir de cette dernière entrevue. Brancusi, apercevant ma fille, fut pris d'une grande émotion. Il lui fit, moitié par jeu, moitié sincèrement, un discours d'amour. Il la loua de porter de longs cheveux, il vanta ses beaux yeux. Ce vieillard à barbe blanche lui dit, tendrement, la tenant par la main : 'Ma petite promise, ma fiancée, je t'attendais depuis toujours, je suis heureux que tu sois venue. Tu vois, je suis tout près du bon Dieu, maintenant. Je n'ai qu'à tendre le bras pour l'attraper.' »

Puis il fit déboucher du champagne pour fêter les fiançailles. »

Anti-psicológica, a arte de Brancusi é de uma objetividade absoluta: ela expressa evidências que não se pode não admitir, evidências esculturais para além da alegoria.¹⁸⁹ (IONESCO, 2006, p. 347)

Em 1953, ao participar de um colóquio em Cerisy, Ionesco fala do espetáculo do mundo como um “espetáculo de formas, de figuras em movimento, de linhas de força se opondo, se dilacerando, se atando, se desatando. Que estranha maquinaria!”¹⁹⁰ (IONESCO, 2006, p. 291). O mundo é espetáculo, “traduzido em formas e linhas vivas de força” nas esculturas de Brancusi e na maquinaria estranha das peças de Ionesco. A admiração se mescla nesse retrato à identificação do dramaturgo com o escultor, também romeno, exilado em Paris, também revolucionário em sua arte.

É preciso ressaltar, no entanto, uma diferença importante em relação ao “Portrait de Caragiale”, por exemplo, em que o dramaturgo romeno, embora admirado por Ionesco, servia-lhe muito mais como ponto de apoio para o autorretrato. No caso de Brancusi, várias de suas obras são apresentadas ao leitor, analisadas do ponto de vista estético (ainda que brevemente), e não apenas como pretexto superficial para a encenação do crítico de arte:

Desde 1907, (em sua *Prière*) o que resta de afetivo desaparece devido à estilização, um pouco bizantina que transpõe, integra a sentimentalidade. Visto rapidamente, “l’Oeuf” lembra bastante o “recém-nascido” na primeira infância. A partir de 1910, “l’Oiseau Magique”, há muito tempo, ultrapassou, no maravilhoso, o pássaro realista, não miraculoso; pode-se dar conta, talvez, ainda, seguindo as etapas de sua simplificação, que o Ovo tem como ponto de partida o recém-nascido; pode-se seguir ainda as estilizações das diferentes “Mademoiselle Pogany” para chegar à etapa última que é uma ousada, feérica transfiguração.¹⁹¹ (IONESCO, 2006, p. 348)

Um passeio pelo Atelier Brancusi¹⁹², mas também pela cronologia de uma vida, o retrato de Ionesco começa pelo aspecto biográfico, com o encontro dos dois, e marca com a morte do escultor o início da segunda metade do texto, um exercício de crítica de arte, quando as esculturas

¹⁸⁹ « En grande partie, la sculpture de Brancusi est aussi une réflexion sur la sculpture ; en même temps, une méthode purement sculpturale de penser le monde, traduit en formes et lignes de forces vivantes.

Anti-psychologique, l’art de Brancusi est d’une objectivité absolue : il exprime des évidences que l’on ne peut pas ne pas admettre, des évidences sculpturales au-delà de l’allégorie. »

¹⁹⁰ « Tout ce qui m’entoure est spectacle. Spectacle incompréhensible. Spectacle de formes, de figures en mouvement, de lignes de force s’opposant, s’entre-déchirant, se nouant, se dénouant. Quelle étrange machinerie ! »

¹⁹¹ Dès 1907 (dans sa *Prière*) ce qui reste d’affectif disparaît grâce à la stylisation, un peu byzantine qui transpose, intègre la sentimentalité. Vu rapidement, l’œuf ressemble au ‘nouveau-né’ dans ses langes. A partir de 1910, l’Oiseau Magique a, depuis longtemps, dépassé, dans le merveilleux, l’oiseau réaliste, non miraculeux ; on peut se rendre compte, peut-être, encore, en suivant les étapes de sa simplification, que l’œuf a pour point de départ le nouveau-né ; on peut suivre encore les stylisations différentes ‘Mademoiselle Pogany’ pour arriver à l’étape ultime qui est une hardie, féerique transfiguration. »

¹⁹² Anexo ao Centre Georges Pompidou, o Atelier Brancusi manteve a disposição original do ateliê do artista e reúne mais de duzentas esculturas e cerca de mil fotografias. A visita com Ionesco como guia é uma experiência muito interessante.

de Brancusi povoam as páginas. A tendência a se ver pelo espelho oblíquo parece dar lugar aqui à admiração mais “concreta” de um tipo de arte que realiza seu desejo de tornar o pensamento em imagem, que o teatro só pode realizar parcialmente; assim: “folclore sem pitoresco, realidade anti-realista; figuras além do figurativo; ciência e mistério; dinamismo na petrificação; ideia tornada concreta, feita matéria, essência visível; intuição original, para além da cultura, da academia, dos museus”¹⁹³ (IONESCO, 2006, p. 349).

Seguindo uma estrutura circular, como a empregada pelo dramaturgo em *La Cantatrice chauve* e *La Leçon*, voltamos ao retrato de Gérard Schneider que ligou Velásquez a Ionesco, no começo desse ato, e desencadeou as reflexões que se seguiram acerca da autorrepresentação a partir (ou dentro) da representação do outro. No momento de suspensão do que viria a ser o retrato de Schneider, lá, no começo desse ato, o pintor sequer tinha aparecido: apresentei apenas as ideias iniciais do texto de Ionesco e passei, então, aos escritos de juventude, em busca de uma memória da teatralidade que ajudasse a refletir sobre o processo criativo do escritor em seus textos de crítica literária.

Da literatura para as artes plásticas, da Romênia para a França, do passado biográfico para o presente da publicação do volume, reencontro e reconhecimento “Gérard Schneider et la peinture” [publicado originalmente na revista *Le XXe Siècle* em janeiro de 1961], ensaio que está “além do teatro”, mas que o integra como tema e expressão.

Após ter afirmado que a pintura é algo “simples”, sendo a figurativa, retrato ou paisagem, ainda mais fácil, já que não precisa atentar para a monocromia, Ionesco ressalta, enfim, que o que se entende por obra de arte não figurativa é algo “ainda mais simples: não mais preocupações de igualdade monocromática, não mais a necessidade também de observar um modelo exterior qualquer”¹⁹⁴ (IONESCO, 2006, p. 350). Dessa perspectiva, segundo a qual tudo se resume à mono ou à policromia e à observação ou não de um modelo, não parece haver grande mistério na arte da pintura, seja de parede, figurativa ou não-figurativa. O tipo de construção que o escritor utiliza aqui recupera aquele empregado no ensaio “Expérience du théâtre”, em que toda a história do teatro francês aparece diminuída, e mesmo ridicularizada, em um parágrafo, por meio do excesso de simplificação paródica. A título de exemplo, Ionesco se dedica na sequência ao estudo do que deve ser o procedimento do pintor Gérard Schneider, e o que se lê, então, vem contradizer a simplicidade primeira das considerações do escritor. As linhas fundamentais da pintura, tintas, cores, tela, vão engendrando relações mais e mais complexas:

¹⁹³ « Bien surprenantes, incroyables, ces synthèses: folklore sans pittoresque, réalité anti-réaliste ; figures au-delà du figuratif ; science et mystère ; dynamisme dans la pétrification ; idée devenue concrète, faite matière, essence visible ; intuition originale, par-delà la culture, l'académie, les musées. »

¹⁹⁴ « Maintenant, si vous voulez faire une œuvre du genre que l'on entend par non-figuratif, c'est encore plus simple. Plus de soucis d'égalité monochromique, plus besoin non plus d'observer un modèle extérieur quelconque. »

Ele parte de uma mancha de cor, de um tom que lhe canta, de um tema, de uma base; essa mancha de cor chama necessariamente uma outra, complementar ou oposta. Um diálogo se esboça. Outras vozes ou personagens cromáticos se interpõem, entram nesse jogo, nessa combinação ou nessa composição, ou nessa construção que se complica gradualmente e sempre muito simplesmente, se eu posso dizer, e onde tudo se entrecruza, se ramifica, de novo se unifica: falam, o rumor das águas ou das massas cresce, forças se organizam e se enfrentam, combatem, apoiam-se reciprocamente, separam-se, tudo se faz eco, se repercute, cresce, se transforma, para, se solidifica, se controla um ao outro, constitui um universo de sonoridades, de vozes, de paixões, de formas, de potências, de volumes, de cores, se constitui em todo um mundo fora do mundo, no mundo, um mundo cujo equilíbrio se realiza dinamicamente pela oposição dos elementos ou dos acontecimentos, um *edifício* que não é portanto o mundo, imitação do mundo, mas mundo, no entanto, como o mundo cristalizado à imagem do mundo.¹⁹⁵ (IONESCO, 2006, p. 350-351. Grifo do autor.)

Curioso notar que a palavra “edifício”, destacada no original, tanto remete a uma imagem bastante cara ao autor, ligada à criação como arquitetura, construção de imagens, quanto recupera o início do texto, em que interessava discutir as nuances do rosa para a pintura de parede. Da mesma maneira que a pintura de Schneider, também o retrato que se deseja traçar do pintor “se complica gradualmente”: a princípio, nada era mais simples do que pintar e, vendo surgir em cena as cores, essas “personagens cromáticas”, o escritor parece se dar conta da complexidade do processo no momento mesmo em que ele acontece. Os verbos todos no presente trazem para o plano da enunciação ações vivas que se realizam naquele momento, não de criação do pintor, mas de observação do espectador Ionesco.

No jogo discursivo que estabelece com o leitor, Ionesco o insere no diálogo, chamando-o a desfazer a confusão, assumida pelo autor, das linhas acima transcritas, que tanto poderiam se referir à estruturação “da obra pictural, musical, arquitetural, dramática, ou de um plano estratégico de batalha”¹⁹⁶ (IONESCO, 2006, p. 351). Todo tipo de expressão artística se encontraria, portanto, na condição de lidar não com o mundo, mas com sua imagem cristalizada, com sua representação. O que as individualiza, parece bastante evidente, é o material de que se servem:

¹⁹⁵ « Il part d'une tache de couleur, d'un ton qui lui chante, d'un thème, d'une base ; cette tache de couleur en appelle nécessairement une autre, complémentaire ou opposée. Un dialogue s'esquisse. D'autres voix ou personnages chromatiques s'interposent, entrent dans ce jeu, dans cette combinaison ou cette composition, ou cette construction qui se complique graduellement et toujours tout simplement, si je puis dire, et où tout s'entrecroise, se ramifie, de nouveau s'unifie : on se parle, la rumeur des flots ou des foules s'accroît, des forces s'organisent et se font face, on se combat, on s'appuie réciproquement, on se sépare, tout se fait écho, se répercute, croît, se transforme, s'arrête, se solidifie, se contrôle l'un l'autre, constitue un univers de sonorités, de voix, de passions, de formes, de puissances, de volumes, de couleurs, se constitue en tout en monde hors du monde, dans le monde, un monde dont l'équilibre se réalise dynamiquement par l'opposition des éléments ou des événements, un *édifice* qui n'est donc pas le monde, imitation du monde, mais monde, cependant, comme le monde cristallisé à l'image idéale du monde. »

¹⁹⁶ « J'ai essayé de parler de la structuration de l'œuvre picturale, musicale, architecturale, dramatique, ou d'un plan stratégique de bataille. »

Para mim, analogamente, é mais ou menos a mesma maneira como eu tento espontaneamente proceder para construir uma peça de teatro. O processo criativo e a composição arquetípica das obras de arte, mundos imaginários, são idênticos essencialmente: apenas os materiais que servem para construir diferem; ou as línguas que exprimem a mesma ideia. Como nós somos todos, no fundo de nós mesmos, pintores, músicos, arquitetos, só temos que escolher os materiais que nos convêm, ou os meios de expressão, e emprega-los de acordo com as leis inatas que nós só temos que, *muito simplesmente*, descobrir em nosso próprio espírito.¹⁹⁷ (IONESCO, 2006, p. 351. Grifo do autor.)

O leitor mais assíduo dos textos críticos de Ionesco talvez não se surpreenda tanto com as ideias sobre o fazer teatral/artístico expressas nesse excerto, mas a revelação do procedimento de espelhar-se no outro se faz, por sua vez, bem menos comum. No discurso, o espelho se vê refletido por essa construção que aproxima o diverso, transformando-os em um só, o “análogo”, o “idêntico”, o “mesmo”. É assim que o processo criativo de Schneider, particular porque individual – redundância inevitável – mas também porque ligado a um tipo específico de pintura abstrata, esse processo se encontra com o do dramaturgo na ideia de “composição arquetípica das obras de arte”. É o próprio Ionesco quem revela pouco adiante o que, aliás, já sabíamos: “e nós percebemos, é claro, que o que parecia simples não é”¹⁹⁸ (IONESCO, 2006, p. 352).

Confidentes: Beckett, Adamov e alguns outros

No artigo “Pour défendre Roland Dubillard, Weingarten et quelques autres”, publicado no jornal *Combat* em dezembro de 1961 e reunido em suas *Notes et contre-notes*, Ionesco reivindica para esses dramaturgos a mesma liberdade criativa que deseja para si e não é sem satisfação que constata que existe em comum entre eles “uma expressão *livre e espontânea* – para além do dirigismo dos peões e dos curas laicos – de uma verdade do tempo, de uma arte viva. É assim que nascem as escolas sem chefes, sem mestres de escola”¹⁹⁹ (IONESCO, 2006, p. 336. Grifos do autor). Assim como Rolland Dubillard e Romain Weingarten, “alguns outros” compartilhavam

¹⁹⁷ « Pour moi, analogiquement, c'est à peu près de la même façon que je tente spontanément de procéder pour construire une pièce de théâtre. Le processus créateur et la composition archétype des œuvres d'art, des mondes imaginaires, sont identiques essentiellement : les matériaux seuls diffèrent qui servent à construire ; ou les langues qui expriment la même idée. Comme nous sommes tous, au fond de nous-mêmes, peintres, musiciens, architectes, nous n'avons qu'à choisir les matériaux qui nous conviennent, ou les moyens d'expression, et à les employer selon des lois innées que nous n'avons, *tout simplement*, qu'à découvrir dans notre propre esprit. »

¹⁹⁸ « Car il est clair que le paysagiste faisait seulement semblant de regarder ce qu'il voyait à l'extérieur : en fait il regardait en lui. De même, le peintre non figuratif, tout en regardant en lui, regarde au-dehors, l'univers de tous les hommes dont il surprend, dégage, exprime les lignes de force, les événements énergétiques purs.

Et nous nous apercevons, bien sûr, que ce qui paraissait simple ne l'est pas. »

¹⁹⁹ « Certains peuvent s'en réjouir ou non, mais on ne peut rien contre un mouvement qui se développe, contre une expression libre et spontanée – par-delà le dirigisme des pions et des curés laïcs – d'une vérité du temps, d'un art vivant. C'est ainsi que naissent les écoles sans chefs, sans maîtres d'école. »

desse mesmo desejo de expressão *livre e espontânea*, não determinada por ideologias filosóficas nem políticas, mas antes motivados pela busca de uma expressividade estética.

As tentativas de sistematização do teatro dos anos 1950, como visto no 1º ato, traçam diferentes combinações com os autores do período. Assim, a proposta de teatro do absurdo de Martin Esslin, e também de teatro experimental, ou de vanguarda, de Léonard Pronko, ambas bastante abrangentes, permitem abarcar Ionesco, Beckett, Adamov e Genet como principais expoentes, além de entreabrir uma via para a observação dos sucessores a partir desse grupo. Já Marie-Claude Hubert, ao tratar da estética do teatro dos anos 1950, e Emmanuel Jacquart, com o teatro da derrisão, concordam que Jean Genet não entraria de maneira coesa no grupo representativo de uma estética tão peculiar, de que são exemplares os trabalhos de Ionesco, Beckett e Adamov.

Outra baliza interessante para pensar tais confluências é a maneira como os periódicos da época apresentavam os autores: uma enquete sobre “Que sera le théâtre de demain?”²⁰⁰ coloca lado a lado Ionesco, Jean Vauthier e Arthur Adamov.

A mesma configuração se encontra em outra enquete, conduzida pelo jornal *Les Lettres françaises* em 1958, que perguntou a Vauthier, Adamov e Ionesco “Qu’est-ce que l’avant-garde em 1958?”. Em outra publicação, sob o título geral “Notre théâtre est une expérience pour le théâtre de demain”, publicado pelo periódico *Arts* em 21 de fevereiro de 1956, temos nova configuração, com Ionesco, Jean Vauthier e Jean Tardieu.

Em uma época de grande efervescência teatral em Paris, parece bastante natural a intensa movimentação dos escritores no campo literário, fomentada, além dos espetáculos, também pela publicação das peças dos novos dramaturgos em revistas como *Théâtre populaire* e *l’Avant-scène*. O discurso *sobre* o “novo teatro” vai se construindo sobretudo nos periódicos, e é por tudo o que o suporte implica – a periodicidade, a efemeridade, os efeitos de leitura no contexto imediato, suas implicações sócio-políticas, as relações pessoais e profissionais aí engendradas – que ele acaba por ser fator determinante na movência desses artistas que nunca chegaram efetivamente a constituir um grupo.

Nas *Notes et contre-notes* de Ionesco, e também em seus manuscritos, é possível ouvir ecos de diálogos estabelecidos com “alguns outros” que, como ele, traziam propostas estéticas diferentes para o teatro. Jean Vauthier, Jean Tardieu, Roman Weingarten, Roland Dubillard, Jacques Audiberti são alguns dos escritores que aparecem, com efeito, entre uma e outra nota do volume, embora o autor de *La Cantatrice chauve* fizesse questão de afirmar em entrevistas que não gostava de ir ao teatro, menos ainda para assistir às peças de seus contemporâneos. À revista *Bref*

²⁰⁰ O recorte preservado no Fundo Ionesco não apresenta as indicações de local e data de publicação, mas, pelo contexto, presume-se que se trate de 1956.

em 1956, quando questionado sobre os espetáculos que lhe teriam despertado maior interesse nos últimos dez anos, ele cita os clássicos: Shakespeare, Molière, Racine, e completa: “os autores mais jovens, eu os conheço mal”²⁰¹ (IONESCO, 2006, p. 188). São esses mesmos autores que Ionesco ora apresenta, ora defende em seus textos, e que dividem com ele a cena teatral parisiense.

Mas, ao pensar nos personagens confidentes, que desempenham no teatro essa função de partilhar os segredos e as angústias do herói, volta-se (quase) inevitavelmente à tríade formada pelos estrangeiros que revolucionaram o teatro francês dos anos 1950: ao lado de Ionesco, Samuel Beckett e Arthur Adamov. Em *l'Homme et l'enfant* (1968), obra que reúne memórias do passado e fragmentos de diários da época, Adamov elucida a questão da tríade com bastante objetividade, ao recuperar os idos de 1954:

Inverno de 1954. Já há muito tempo, os críticos tinham juntado meu nome aos de Beckett e Ionesco. Éramos os três de origem estrangeira, tínhamos os três perturbado a quietude do velho teatro burguês. A tentação era forte, eles sucumbiram.²⁰² (ADAMOV, 1981, p. 117)

O filósofo Gabriel Marcel, que já falava a partir de um lugar privilegiado nos anos 1950, como intelectual respeitado, aponta em sua crônica na *Revue théâtrale* (n. 39, 1958) o que lhe parece unir, a princípio, os três dramaturgos:

Na minha opinião, é um fato muito significativo que os principais representantes dessa vanguarda sejam estrangeiros desenraizados de quem se poderia dizer que o pensamento se emudece em um tipo de *no man's land*. Um Beckett, um Adamov, um Ionesco vivem, na verdade, à margem de toda vida nacional, qualquer que ela seja, e esse fenômeno de não-pertencimento está ligado a certos caracteres distintivos de sua obra. São recém-chegados, e é preciso entender por aí, não digamos apenas o que poderia ser enganoso, os deserdados, mas homens que recusam qualquer herança.²⁰³ (MARCEL apud LAUBREAUX, 1973, p. 21-22. Em inglês no original.)

A introdução do artigo intitulado “La crise du théâtre et le crépuscule de l’humanisme” anuncia o que seria a linha-mestra de sua leitura: o niilismo identificado na postura estética e

²⁰¹ « Je n’en vois guère [des spectacles]. Mais je puis citer Shakespeare, Molière, Racine, dernièrement Marivaux, Kleist. Les auteurs plus jeunes, je les connais mal. »

²⁰² « Hiver 1954. Depuis longtemps déjà, les critiques avaient accouplé mon nom à ceux de Beckett et Ionesco. Nous étions tous les trois d’origine étrangère, nous avions tous les trois troublé la quiétude du vieux théâtre bourgeois. La tentation était forte, ils y succombèrent. »

²⁰³ « C’est à mon avis un fait très significatif que les principaux représentants de cette avant-garde soient des étrangers déracinés dont on pourrait dire que la pensée se meut dans une sorte de *no man's land*. Un Beckett, un Adamov, un Ionesco vivent en réalité en marge de toute vie nationale quelle qu’elle soit, et ce phénomène de non-appartenance est lié à certains caractères distinctifs de leurs œuvres. Ce sont des nouveaux venus, et il faut entendre par là, ne disons pas seulement ce qui pourrait être trompeur, des déshérités, mais des hommes qui refusent tout héritage. »

“filosófica” adotada pelos dramaturgos. O não-pertencimento em relação a um país, a uma cultura própria, configuraria, pois, a recusa comum pela tradição que se manifesta nas peças desses escritores pela subversão sistemática das técnicas e dos valores dramáticos estabelecidos o que, para Gabriel Marcel, “não é outra coisa senão uma demissão do homem, uma rejeição, uma náusea”²⁰⁴ (MARCEL, 1973, p. 24).

O artigo de Gabriel Marcel respondia, em alguma medida, ao ensaio de Ionesco, “L’Expérience du théâtre”, publicado pela *Nouvelle NRF* em fevereiro de 1958, segundo ressalta a pesquisadora Pascale Alexandre-Bergues em “Tradition et modernité: les écrivains lecteurs de Ionesco”. O ataque em bloco à tradição teatral no “manifesto” do dramaturgo e seu sucesso crescente teriam motivado a resposta de Marcel, preocupado moralmente, de acordo com a autora, pois poderia ser o início de um “questionamento da representação humanista do homem”²⁰⁵ (ALEXANDRE-BERGUES, 2011, p. 105).

Chamado a se pronunciar com frequência sobre a vanguarda, a tônica de Ionesco costuma recair sobre a oposição entre teatro livre e teatro engajado, e é por meio do exagero, da encenação da recusa extremada que o dramaturgo distingue as duas vertentes de modo a ressaltar a liberdade criativa (logo política) como condição imprescindível para se estabelecer um diálogo por meio da arte. Pouco antes do ensaio que engendraria a polêmica com Gabriel Marcel, em janeiro de 1958 o autor publica “Toujours sur l’avant-garde” no periódico *Arts*, em que começa por questionar o sentido da expressão “teatro de vanguarda” e a confusão, voluntária ou involuntária, que se cria a partir dela.

Opondo-se a um tipo de vanguarda que nada mais é do que um retorno ou uma restituição de modelos anteriores, que segue o movimento pendular da história, Ionesco defende um teatro “de pesquisa, de laboratório” dedicado à exploração dos limites de uma “linguagem de teatro” (IONESCO, 2006, p. 98). Sem ser popular – e aqui o qualificativo reveste uma intenção ambígua – esse tipo de teatro de vanguarda corre o risco da incompreensão, denunciado por Ionesco:

Nem sempre se sabe para que isso pode servir – mas uma vez que responde a uma exigência do espírito, ele é, é claro, realmente indispensável. Se esse teatro tem um público de cinquenta pessoas todas as noites (e ele pode tê-lo) sua necessidade está provada. Esse teatro está em perigo. A política, a apatia, a maldade, a inveja ameaçam infelizmente, com perigo, de todos os lados,

²⁰⁴ « Je crois en réalité que nous sommes en présence d’un phénomène très singulier et très inquiétant qui n’est autre qu’une démission de l’homme, un rejet, une nausée [...] »

²⁰⁵ « C’est, on le constate, en des termes très durs que Gabriel Marcel condamne le théâtre de Ionesco dont le succès naissant l’inquiète sur le plan moral. Il y voit en effet le signe d’une humanité en danger, gagnée par une dérive de la pensée heideggerienne et un nihilisme pernicieux qui aboutirait à ‘une démission de l’homme’ c’est-à-dire, en définitive, à une remise en question des valeurs qui fondaient une représentation humaniste de l’homme. »

Beckett, Vauthier, Schéhadé, Weingarten, outros ainda, e seus defensores.²⁰⁶ (UNESCO, 2006, p. 99)

Entre os dramaturgos com quem se identifica, e os quais defende sendo, por isso, duplamente ameaçado, Ionesco chama para sua companhia Beckett, Vauthier, Schéhadé, Weingarten e “outros ainda”. No “Discours sur l’avant-garde”, pronunciado em setembro de 1959 nas conferências sobre o teatro em Helsinque, pode-se descobrir mais alguns nomes, listados, dessa vez, entre os “autores apaixonantes”:

Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Schéhadé, Audiberti, Ghelderode, Adamov, Georges Neveux que continuam, se opondo a eles, os Giraudoux, os Anouilh, os Jean-Jacques Bernard, e tantos outros. Eles constituem ainda apenas os pontos de partida de um desenvolvimento possível de um teatro vivo e livre.

A vanguarda é a liberdade.²⁰⁷ (UNESCO, 2006, p. 90-91)

O momento de nomear os dramaturgos que, como ele próprio, inventam o novo teatro de vanguarda, acontece no final do texto, imediatamente antes da chave de ouro: “a vanguarda é a liberdade”. Pouco antes, (nesta tese e na cronologia) no texto “Présentation de trois auteurs”, de fevereiro de 1959, máxima semelhante abria o texto: “o humor é a liberdade”, a que se seguia a apresentação, em bloco, de três dramaturgos em cujas peças Ionesco buscava pontos de contato com sua obra. No discurso de Helsinque, falando a um público de dramaturgos e diretores teatrais, o autor primeiro se define em relação ao termo “vanguarda” para depois expor suas concepções em relação a ele e chegar, então, ao esboço de uma breve história recente do movimento de vanguarda iniciado nos anos 1920 “em todos os domínios do espírito e da atividade humana”²⁰⁸ (UNESCO, 2006, p. 88), de que o teatro seria o único retardatário: seu momento de renovação não teria acontecido senão nos anos 1950, pelas mãos dos “autores apaixonantes” citados, entre outros.

Nesse sentido, o ato de nomear os dramaturgos tem uma conotação política: trata-se mesmo de pensar aqui na continuação de um “vasto movimento de vanguarda universal” (UNESCO, 2006, p. 88) possível no teatro somente a partir da existência dessa geração, segundo

²⁰⁶ « On ne sait pas toujours à quoi cela peut servir – mais puisqu’il répond à une exigence de l’esprit, il est, c’est entendu, vraiment indispensable. Si ce théâtre a un public de cinquante personnes tous les soirs (et il peut les avoir) sa nécessité est prouvée. Ce théâtre est en danger. La politique, l’apathie, la méchanceté, la jalousie menacent, hélas, dangereusement, de tous les côtés, Beckett, Vauthier, Schéhadé, Weingarten, d’autres encore, et leurs défenseurs. »

²⁰⁷ « Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Schéhadé, Audiberti, Ghelderode, Adamov, Georges Neveux, qui continuent, en s’y opposant, les Giraudoux, les Anouilh, les Jean-Jacques Bernard, et tant d’autres. Ils ne constituent encore que les points de départ d’un développement possible d’un théâtre vivant et libre. »

L’avant-garde, c’est la liberté. »

²⁰⁸ « Il y a eu, au début de ce siècle, plus particulièrement vers les années 1920, un vaste mouvement d’avant-garde universel dans tous les domaines de l’esprit et de l’activité humaine. »

Ionesco. Embora houvesse por parte dos autores, inclusive Ionesco, uma resistência à proposta consciente de formar um grupo ou movimento de vanguarda, a recepção crítica do teatro dos anos 1950 acabou por estabelecer certa unidade. O discurso de Ionesco em Helsinki, já em 1959, em meio ao encontro que tinha por tema o teatro de vanguarda, reflete, em alguma medida, uma década de parte da produção teatral francesa que tinha como ponto comum o tensionamento dos limites do gênero teatral, essa “liberdade” exaltada e reivindicada pelo escritor como um engajamento por um novo tipo de teatro.

Encontramos, pois, entre os pontos de partida de um “teatro vivo e livre”, os nomes de Beckett e Adamov. Na comparação entre os textos “Discours sur l’avant-garde” e “Toujours sur l’avant-garde”, que se seguem na ordem de publicação de *Notes et contre-notes* e cujo intervalo entre a publicação original não é muito grande (setembro de 1959 e janeiro de 1958, respectivamente), alguns nomes oscilam: enquanto Beckett figura nas duas listas, Adamov só aparece na segunda. Se entre tantos escritores que se aproximaram esteticamente do teatro de Ionesco e cujos nomes foram com frequência colados ao seu, escolhi, acima, os de Samuel Beckett e Arthur Adamov como confidentes, consciente de que essa associação também não se dá sem rasuras.

O caso mais complexo no percurso crítico e biográfico de Ionesco é, sem dúvidas, Arthur Adamov. O dramaturgo de origem russo-armena, cuja obra é praticamente desconhecida do público brasileiro²⁰⁹ (e, mesmo na França, seu teatro parece ter ficado restrito à época), aparece na cena parisiense no mesmo momento que Ionesco e sua primeira peça, *L’Invasion* é levada à cena por Jean Vilar no Studio des Champs-Élysées, enquanto Jean-Marie Serreau montava outra peça de Adamov, *La grande et la petite manoeuvre* no Théâtre de Noctambules. O mesmo momento, os mesmos diretores e os mesmos espaços cênicos serviriam, pois, para a aproximação entre os dramaturgos; as mesmas críticas recairiam, também, sobre ambos.

Jean-Jacques Gautier, crítico do jornal *le Monde*, que se colocou contra o teatro de Ionesco, tendo chamado o dramaturgo de “engraçadinho, um mistificador, um farsante” (GAUTIER, 1955) também se pronuncia contra o teatro de Adamov, que cita de memória a crítica de Gautier sobre sua peça *L’Invasion*: “No primeiro quadro, o herói perde um membro, no segundo, um segundo membro, no terceiro um terceiro, mas no final somos nós que perdemos a cabeça”²¹⁰ (ADAMOV, 1981, p. 103). De acordo com Adamov, foi o crítico Jacques Lemarchand, defensor do novo teatro francês e amigo pessoal tanto de Ionesco quanto de Adamov, o responsável pela aproximação entre os dois autores: “Lemarchand aconselha a Ionesco a vir me ver, ele vem. Seu

²⁰⁹ Antônio Abujamra: “Ele se matou pondo a cabeça no forno. Depois de (Bertolt) Brecht e de Thomas Bernhard, é o maior autor do século. É fantástico. O Brasil ainda não viu nada do Adamov. É uma Bósnia cultural. Eu estou criando o “Veneno do Teatro” agora. Não posso esquecer de falar do Adamov.” (Abujamra, *FSP*, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27039817.htm>, 27/03/1998).

²¹⁰ « ‘Au premier tableau le héros perd un membre, au second un second membre, au troisième un troisième membre, mais à la fin c’est nous qui perdons la tête.’ »

lado ‘bebê louco’ me toca, e ele gosta de *La Parodie*, eu gosto de *Les Chaises*, nós nos tornamos amigos, permaneceremos durante dois anos”²¹¹ (ADAMOV, 1981, p. 107). A amizade, como já indica o dramaturgo, seria logo rompida.

O teatro de Adamov começa a ganhar novos contornos a partir de 1955, quando escreve *le Ping-Pong* e, de maneira definitiva, com *Paolo Paoli*, em 1956, levada à cena por Roger Planchon no Théâtre de la Comédie. No ano da disputa de Ionesco com os críticos da revista *Théâtre populaire*, Adamov, seu antigo amigo, adere à proposta do teatro de Brecht, é acolhido pelo críticos da revista e está rompida, fatalmente, a aliança pessoal e artística entre os dramaturgos. A aproximação artística e política com o grupo da revista *Théâtre populaire* acabou por determinar uma virada na produção de Adamov, e o entendimento com Ionesco não foi mais possível. Sobre o período, o escritor russo afirma:

Mas pouco a pouco, escrevendo *le Ping-Pong*, eu começava a julgar com severidade minhas primeiras peças e, muito sinceramente, eu criticava *Esperando Godot* e *As Cadeiras* pelas mesmas razões. Eu já via na “vanguarda” uma escapatória fácil, uma diversão para os problemas reais, a palavra “teatro absurdo” já me irritava. A vida não era absurda, difícil, muito difícil apenas. Nada que demandasse esforços imensos desproporcionais.²¹² (ADAMOV, 1981, p. 117)

A distância evidenciada por Adamov entre suas primeiras peças, de 1950, e a busca que começava a empreender em 1954 – e que o afastava de seu “grupo” – também foi sentida por Ionesco, mas traduzida de outras maneiras, talvez menos objetivas (ou mais disfarçadas). Assim, a presença/ausência do nome de Adamov nas listas de autores do novo teatro livre não é mera coincidência, como poderemos ver no próximo ato: adianto, por enquanto, que se trata de alguém que está constantemente em suspenso para Ionesco, entre a identificação e amizade passadas e o desapontamento presente.

Vale notar que esse “presente” se estende: Ionesco e Adamov não voltariam a se entender até o suicídio do dramaturgo russo, em 1970, ruptura lamentada por Ionesco ainda durante muito tempo, como indica o prefácio ao estudo *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* (1987), de Marie-Claude Hubert, feito pelo escritor:

Além disso, devo-lhe um reconhecimento particular por ter tão longamente e tão bem falado de Arthur Adamov, esse autor um pouco esquecido, de uma

²¹¹ « Lemarchand conseille à Ionesco de venir me voir, il vient. Son côté ‘bébé fou’ me touche, et il aime *La Parodie*, j’aime *Les Chaises*, nous devenons amis, le resterons deux ans. »

²¹² « Mais peu à peu, écrivant *Le Ping-Pong*, je commençais à juger avec sévérité mes premières pièces et, très sincèrement, je critiquais *En attendant Godot* et *Les Chaises* pour les mêmes raisons. Je voyais déjà dans ‘l’avant-garde’ une échappatoire facile, une diversion aux problèmes réels, le mot ‘théâtre absurde’ déjà m’irritait. La vie n’était pas absurde, difficile, très difficile seulement. Rien qui ne demandât des efforts immenses, disproportionnés. »

sensibilidade, de uma ternura, de uma infância mais tocantes do que a arte perfeita, a lucidez dura, mas implacável de um Beckett. Mais humano, mais sensível, mais desajeitado, mais desprovido, mais próximo do meu coração está Adamov, que está mais próximo também, eu acredito, da Salvação.²¹³ (IONESCO apud HUBERT, 1987, p. 6)

A maneira como Ionesco expressa a busca por uma reaproximação com Adamov está marcada pela subjetividade do dramaturgo que, perto dos 80 anos, viu morrer muitos de seus antigos companheiros, amigos e inimigos no campo literário. Além da linguagem religiosa, a própria inclinação pela “sensibilidade” de Adamov em oposição à “lucidez dura” de Beckett mostra, a essa altura de sua vida, Ionesco às voltas com questões bastante diferentes daquelas que orientavam sua produção nos anos 1950-60.

Parece oportuno retomar o ensaio “Ai-je fait de l’anti-théâtre?”, publicado originalmente no *Express* em junho de 1961 e, no ano seguinte, em *Notes et contre-notes*. Trata-se, como visto no primeiro ato, do texto em que Ionesco estabelece um elo entre a vanguarda e o clássico, integrados ambos na história da arte e da literatura, que atenua as diferenças entre o antigo e o novo. Aqui, mais uma vez, deparamo-nos com uma lista de dramaturgos que fazem o novo teatro francês, chamados de “artisses”; basicamente, os mesmos nomes, mas agora comentados:

E aí está, talvez, a mensagem, uma mensagem anti-mensagem que terá levado, em testemunho verídico de nossa época, *En attendant Godot*, de Beckett, assim como as pequenas peças ironicamente trágicas e insuficientemente conhecidas de Jean Tardieu, assim como as primeiras peças de Roger Vitrac, quanto a explosiva *Akara* de Weingarten, também, principalmente, *La Parodie*, *Tous contre tous*, *La grande et la petite manoeuvre* de Adamov; essas três obras são de uma verdade objetiva, de uma lucidez e de uma justeza extremas. Adamov negou essas três obras, é claro, ele quer ter uma fé. Mas é o futuro quem dirá, melhor do que Adamov, se ele teve ou não razão de negá-las.²¹⁴ (IONESCO, 2006, p. 328-329)

Entre os autores responsáveis pelo “testemunho verídico” da época, está o Arthur Adamov das primeiras peças, renegadas pela lucidez, pela objetividade em prol de uma abstração: “uma fé”, essa mensagem tantas vezes criticada por Ionesco. O fato é que Adamov tinha descoberto no modelo do teatro de Brecht uma inspiração maior, que fazia parecer vazia sua busca inicial: o engajamento político e artístico do antigo companheiro, que marca efetivamente

²¹³ « Par ailleurs, je lui porte une reconnaissance particulière d’avoir si longuement et si bien parlé d’Arthur Adamov, cet auteur un peu oublié, d’une sensibilité, d’une tendresse, d’une enfance plus touchantes que l’art parfait, la lucidité dure mais impitoyable d’un Beckett. Plus humain, plus sensible, plus maladroit, plus dépourvu, plus près de mon cœur est Adamov, qui est plus près aussi, je pense, du Salut. »

²¹⁴ « Et voilà, peut-être le message, un message anti-message qu’aura apporté, en témoignage véridique de notre époque, *En attendant Godot*, de Beckett, aussi bien que les petites pièces ironiquement tragiques et insuffisamment connues de Jean Tardieu, aussi bien que les premières pièces de Roger Vitrac, que l’explosive *Akara* de Weingarten, aussi bien, principalement que *La Parodie*, *Tous contre tous*, *La grande et la petite manoeuvre*, d’Adamov ; ces trois œuvres sont d’une vérité objective, d’une lucidité et d’une justesse extrêmes. Adamov a renié ces trois œuvres, bien sûr, il veut avoir une foi. Mais c’est l’avenir qui dira, mieux, qu’Adamov, si celui-ci a eu raison ou non de les renier. »

uma reviravolta em sua produção, estabelece essa distância para Ionesco que faz de Adamov um nome no limiar entre os que partilham sua concepção de teatro e os que se opõem. Estabelecendo uma relação temporal, Ionesco divide o passado partilhado do presente distante, ao mesmo tempo em que confere ao futuro o poder de decidir quem tinha razão.

O caso de Samuel Beckett como “confidente” de Ionesco coloca também algumas questões: mencionado diversas vezes em *Notes et contre-notes* e em textos posteriores, o dramaturgo irlandês é muito elogiado, admirado mesmo por Ionesco, que o coloca como exemplo da realização do ideal da vanguarda, ao mesmo tempo renovação e retorno às fontes. Em resposta à enquete feita pelas *Lettres françaises* em abril de 1958, publicada na sessão de “Témoignages” sob o título “Lorsque j’écris...”, Ionesco aproxima a peça *Fin de partida* do *Livro de Jó* pelo que existe nessas obras de atemporal. Ao final, o dramaturgo declara: “as obras de arte mais jovens, as mais novas, se reconhecem e falam a todas as épocas. Sim, é o rei Salomão que é meu chefe de fila; e Jó, esse contemporâneo de Beckett”²¹⁵ (IONESCO, 2006, p. 219).

Comparação semelhante encontramos no texto “Toujours sur l’avant-garde”, de janeiro de 1958, publicado no periódico *Arts*, em que Ionesco defende a vanguarda como um novo classicismo e aproxima, assim, a peça de Beckett das lamentações de Jó e das tragédias de Sófocles ou de Shakespeare²¹⁶ (IONESCO, 2006, p. 96). O dramaturgo irlandês estaria próximo, portanto, dos modelos admirados por Ionesco, numa relação de espelhamento de que dá nas entrelinhas da lógica: Sófocles e Shakespeare são admirados; Beckett se aproxima de Sófocles e Shakespeare: logo, Beckett é admirado. Em outra comparação, no texto “Bouts de déclaration pour la radio”, é pela oposição a Brecht que Ionesco define as qualidades da obra de Beckett:

Beckett é essencialmente trágico. Trágico porque, justamente, nele, é a totalidade da condição humana que entra em jogo, e não o homem de tal ou tal sociedade, nem o homem visto através e alienado por uma certa ideologia que, ao mesmo tempo, simplifica e amputa a realidade histórica e metafísica, a realidade autêntica na qual o homem é integrado. Que se seja pessimista ou otimista, é outro problema. O importante, a verdade, é que o homem aparece em suas dimensões, suas profundidades múltiplas. Em Beckett, é o problema dos fins últimos do homem que se coloca; a imagem que esse autor dá da história, da condição humana, é mais complexa, melhor fundada.²¹⁷

²¹⁵ « Les œuvres d’art les plus jeunes, les plus neuves, se reconnaissent et parlent à toutes les époques. Oui, c’est le roi Salomon qui est mon chef de file ; et Job, ce contemporain de Beckett. »

²¹⁶ « Le retour à un classicisme ‘historique’ quelconque en tournant le dos au nouveau ne pourrait favoriser qu’un style révolu, académique. Exemple : *Fin de partie* de Beckett, œuvre théâtrale dite d’avant-garde, est beaucoup plus près des lamentations de Job, des tragédies de Sophocle ou de Shakespeare que du théâtre de pacotille dit engagé ou dit du Boulevard. »

²¹⁷ « Beckett est essentiellement tragique. Tragique, parce que, justement, chez lui, c’est la totalité de la condition humaine qui entre en jeu, et non pas l’homme de telle ou telle société, ni l’homme vu à travers et aliéné par une certaine idéologie qui, à la fois, simplifie et ampute la réalité historique et métaphysique, la réalité authentique dans laquelle l’homme est intégré. Que l’on soit pessimiste ou optimiste, c’est un autre problème. L’important, la vérité, c’est que l’homme apparaisse dans ses dimensions, ses profondeurs multiples. Chez Beckett, c’est le problème des fins dernières de l’homme qui se pose ; l’image que cet auteur donne de l’histoire, de la condition humaine, est plus complexe, mieux fondée. »

Embora o nome de Brecht não apareça no trecho citado, é possível observar sua presença pelas marcas constantes que Ionesco lhe atribui, ao tratar do “homem de tal ou tal sociedade” e do homem “alienado por uma certa ideologia”. Samuel Beckett, ao contrário, trata da “condição humana”, expressão de valor usada logo no início e retomada ao final do parágrafo, encerrando a ideia da tragicidade na obra do escritor. Ao colocar a obra de Beckett superior à de Brecht, por ser aquela “mais complexa, melhor fundada”, Ionesco acaba se desdobrando nesse seu contemporâneo, com quem compartilha a postura por um teatro livre de engajamento político, logo atemporal, ao passo que o de Brecht ficaria reduzido ao tempo/espço de determinada sociedade.

Em *Antidotes* (1977), reunião de artigos, muitos deles de caráter político, publicados principalmente no *Figaro* durante os anos 1970, Ionesco volta a falar de Beckett em dois textos, que na verdade são duas versões do mesmo: “Le théâtre ne peut évoluer sans être dépolitisé”, cuja referência remete ao *Figaro littéraire* de 24 de junho de 1972, e “A propos de Beckett”, que não apresenta a indicação da publicação original. O primeiro, publicado em jornal, trata de Beckett, mas não apenas: Ionesco acrescenta outras referências, como um artigo de René Kalisky sobre a “politização infantil” do teatro; o espetáculo *Le regard du sourd*, de Robert Wilson; e a *Médée* de André Serban, que estava em cartaz naquele momento. Assim, partindo de Beckett, Ionesco retraça um panorama do teatro “despolitizado” em seu tempo, em defesa do desengajamento que ligaria a arte à universalidade.

Quanto ao texto “A propos de Beckett”, trata-se da primeira parte do artigo publicado no *Figaro littéraire*, revisto e ampliado: modificações em relação ao texto anterior, além do acréscimo de comentários sobre as obras *Le Dépeupleur* e *En attendant Godot*. O elogio quase sem rasuras que evidencia mais do que a identificação, a admiração (ambígua) de um modelo: Ionesco se sabia irremediavelmente cômico, enquanto Beckett atingia os patamares do trágico. Nesse sentido, o trecho a seguir exalta as qualidades fulcrais da obra de Beckett, que a tornam universal, mas também abre parênteses para uma crítica que emerge do que é próprio ao universo de Ionesco, ou seja, a ironia, o sarcasmo:

Le Dépeupleur de Beckett é a imagem exata, lúcida, de nossa situação de agonizantes, de nossa ignorância. Toda a obra de Beckett é agonia, um longo gemido, a imagem da impotência do homem, nossa recusa em assumir a Criação, e nosso estado. Talvez que a obra de Beckett não seja suficientemente irônica, ela poderia ser mais um tipo de sarcasmo metafísico.²¹⁸ (IONESCO, 1977, p. 209)

²¹⁸ « *Le Dépeupleur* de Beckett est l'image exacte, lucide, de notre situation d'agonisants, de notre ignorance. Toute l'œuvre de Beckett est agonie, un long gémissement, l'image de l'impuissance de l'homme, notre refus d'assumer la Création, et notre état. Peut-être que l'œuvre de Beckett n'est pas assez ironique, elle aurait pu être davantage une sorte de sarcasme métaphysique. »

No prefácio ao livro de Marie-Claude Hubert, citado anteriormente, Ionesco comparava Adamov a Beckett, destacando a sensibilidade, a humanidade de um como qualidades superiores à lógica fria, dura do outro. Da mesma época que esse texto, *la Quête intermittente* (1986) também traz várias anotações, cortinas entreabertas do pensamento, em que se lê uma postura duramente contrária a Beckett e, subliminar, certa amargura diante de seu contemporâneo “que querem fazer o maior escritor da atualidade” (IONESCO, 1986, p. 72). Sua crítica a Beckett incide justamente sobre aquilo que antes lhe pareciam as qualidades do escritor:

Beckett é lúcido demais, frio demais, calculado demais, sabendo muito (demais) conscientemente o que ele devia e o que não devia dizer. Ele não deixou lugar nenhum em sua obra, em si, nem para a surpresa, nem para a contemplação, nem para a lucidez segunda da irracionalidade, para a (sua) profundidade mais negra do que seu humor negro. Ele faz “estilo” com a miséria do mundo e a sua, a nossa.

É por isso que ele é limitado. Talvez mesmo medíocre – embora (ou por causa de) sua ciência.²¹⁹ (IONESCO, 1986, p. 73)

A que se deve tamanha reviravolta? Terei ocasião de voltar adiante ao livro *la Quête intermittente*, o último de Ionesco, o primeiro de não-ficção – ou quase – que li, marcado absolutamente pelo desejo autobiográfico e pela fragmentação das memórias na duração do próprio tempo/espço do livro. Por hora, e para o que interessa mostrar aqui, é preciso confessar, junto com Ionesco, a vaidade e o orgulho ferido de um escritor à beira dos oitenta anos, parcialmente esquecido, que se sente ferir pela consolidação do nome de Beckett. É Ionesco mesmo quem afirma:

Não posso impedir minhas obsessões, minha vaidade, de me trabalhar. É ainda assim muito irritante ouvir dizer ou ler em um jornal que Beckett é o promotor do teatro dito “do absurdo”. [...]

Ao dizer que Beckett é o promotor do Teatro do Absurdo, escondendo que fui eu, os jornalistas e historiadores literários amadores cometem uma desinformação da qual sou vítima, e que é calculada. Porque eu não lhes agrado! Por quê? Porque eu não era comunista, no tempo em que era mal visto não ser.²²⁰ (IONESCO, 1986, p. 45-46)

²¹⁹ « P.S. Adamov bien plus enfant, plus désarmé, plus déchirant que Beckett, dont on veut absolument faire le plus grand écrivain d’aujourd’hui. [...] Beckett est trop lucide, trop froid, trop calculé, sachant très (trop) consciemment ce qu’il devait et ce qu’il ne devait pas dire. Il n’a laissé aucune place dans son œuvre, en lui, ni à l’étonnement, ni à la contemplation, ni à la lucidité seconde de l’irracionalité, à la (sa) profondeur plus noire que son humour noir. Il fait ‘du style’ avec la misère du monde et la sienne, et la nôtre.

C’est pour cela qu’il est limité. Peut-être même médiocre – malgré (ou à cause de) sa science. »

²²⁰ « Je ne puis empêcher mes obsessions, ma vanité, de me travailler. C’est tout de même très énervant d’entendre dire ou de lire dans un journal que Beckett est le promoteur du théâtre dit ‘de l’absurde’. [...] En disant que Beckett est le promoteur du Théâtre de l’Absurde, en cachant que c’était moi, les journalistes et historiens littéraires amateurs commettent une désinformation dont je suis victime, et qui est calculée. Parce que je ne leur plais pas ! Pourquoi ? Parce que je n’étais pas communiste, au temps où il était malséant de ne pas l’être. »

Ionesco nem concordava com a etiqueta “teatro do absurdo”, criada pelo crítico Martin Esslin, mas o fato de ver atribuído a Beckett o papel principal dessa história parecia mexer com um de seus pontos fracos assumidos, a vaidade. Na última obra escrita do autor, em que predomina o tom confessional, Samuel Beckett ganha outra dimensão, na medida em que é lido a partir de outra ótica: o foco embaçado pelo orgulho distorce a percepção do que antes eram qualidades; de maneira análoga, o rótulo desprezado se torna importante para marcar uma posição no campo intelectual. Sem disfarces, Ionesco reivindica, ao mesmo tempo, o papel de precursor e o de “vítima” na história do teatro do absurdo.

Influências que fazem um cânone: Flaubert, Shakespeare, Kafka

Faz parte da mitologia criada em torno do escritor perguntar sobre as leituras de formação, na ânsia de identificar influências. Na produção de Ionesco, muitos ecos foram identificados pelos críticos, que viram em sua obra toda uma tradição da comédia clássica francesa, da linhagem de Molière, passando pelo burlesco de Jarry, pelo expressionismo do teatro de Strindberg, e também Labiche, Alphonse Allais, André Breton e os surrealistas, enfim, uma variedade bastante grande de autores e estilos, de diferentes períodos e movimentos. Nas muitas entrevistas concedidas, Ionesco não hesitou, no entanto, em subverter as expectativas, por meio da recusa às filiações mais frequentemente apontadas e pela reivindicação do clássico, na base de sua formação como leitor.

Nesse sentido, nada de ilógico, apenas de inesperado, talvez, na influência reivindicada por Ionesco de um dos maiores clássicos da literatura francesa do século XIX: Gustave Flaubert. O dramaturgo, colocando-se em cena como leitor, conta nas entrevistas a Claude Bonnefoy, recolhidas sob o título *Entre la vie et le rêve* (1966) que sua descoberta pessoal do que era a literatura, o estilo literário, só foi possível a partir da leitura de *Un cœur simple*:

Em todo caso, eu sei que descobri a literatura graças a Flaubert, um pouco mais tarde, por volta dos onze ou doze anos. Foi lendo *Un cœur simple* que eu tive de repente a revelação do que era a beleza literária, a qualidade literária, o estilo.²²¹ (IONESCO, 1996, p. 27)

Se ao primeiro olhar os dois escritores nos parecem mais distantes um do outro no estilo do que na prateleira da biblioteca, Ionesco se apressa para estabelecer o elo entre eles: para além da formação de um gosto literário mais refinado, Flaubert tinha lhe revelado também a “sátira

²²¹ « En tout cas je sais que j'ai découvert la littérature grâce à Flaubert, un peu plus tard, vers onze ou douze ans. C'est en lisant *Un cœur simple* que j'ai eut d'un coup la révélation de ce qu'était la beauté littéraire, la qualité littéraire, le style. »

dos lugares comuns”²²² (IONESCO, 1996, p. 29), sobretudo no romance *l'Éducation sentimentale* que é, para Ionesco, “a obra de arte, o romance por excelência, todo um mundo complexo e completo” (IONESCO, 1996, p. 29). Ora, se buscarmos nas *Notes* de Ionesco uma expressão síntese de seu teatro até aquele momento, “a sátira dos lugares comuns” parece bastante adequada, esse lugar-comum rehabilitado do limbo pela paródia de que trata Jean Paulhan em *les Fleurs de Tarbes*.

Flaubert é recriado pelo leitor Ionesco que vê nos romances lidos na juventude o que estaria presente em seu teatro na idade adulta: esse mesmo momento em que ele estabelece certo parentesco com aquele que tinha lhe revelado a literatura. Em outra entrevista, publicada originalmente no jornal *Lettres françaises* em 1958 e depois recolhida na parte dedicada aos “testemunhos” de *Notes et contre-notes* sob o título “Lorsque j'écris...”, o escritor já estabelecia um elo com Flaubert (e também com Proust) por meio das questões essenciais do ser humano, que fazem girar a literatura de qualquer tempo:

Constato igualmente que essa mesma “visão”, da vida ou da morte, muito antiga e permanente, também é moderna, contemporânea: lendo Proust, vemos que sentimento da precariedade da existência se desprende de seu universo de fantasmas em rendas [dentelles], de amores e lembranças; em *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, não vemos a ilustração da perdição do homem no tempo, um tempo no qual nada se realiza, em que tudo se dissolve no estrondo das revoltas, em um cenário móvel de sociedades transtornadas, reconstruídas, transtornadas?²²³ (IONESCO, 2006, p. 217)

Mais do que a simples aproximação pela semelhança, trata-se da reflexão de Ionesco a partir da leitura de Flaubert e Proust no que elas apresentam de permanente, capaz de comunicar plenamente ao homem da segunda metade do século XX e, por extensão, do desejo de também comunicar para além de seu tempo. A mesma reverência encontramos nos textos críticos ao tratar da obra de Shakespeare. Sem assumir o dramaturgo inglês como uma influência, Ionesco o coloca acima da etiqueta simplificadora, que se pode colar a não importa que nome/obra para conferir valor por meio da comparação. As peças de Shakespeare figuram na obra de Ionesco, como as de Flaubert, como o despertar de um olhar novo para a literatura.

No ensaio “L’auteur et ses problèmes”, acrescentado à edição de *Notes et contre-notes* de

²²² « Mais plus que le Flaubert de *Madame Bovary*, j'ai aimé celui de *L'Éducation sentimentale*. C'est son livre le plus complet. Il y a là la satire des idées reçues, dangereuses dans leur pauvreté intellectuelle ; il y a le style. Il y a un amour, il y a un temps qui se défait, il y a la révolution de 1848 vue avec un œil critique. Donc : à la fois imaginaire, historique et critique, c'est l'œuvre d'art, le roman par excellence, tout un monde complexe et complet. »

²²³ « Je constate également que cette même ‘vision’, de la vie ou de la mort, très ancienne et permanente, est aussi moderne, contemporaine : en lisant Proust, nous voyons quel sentiment de la précarité de l'existence se dégage de son univers de fantômes en dentelles, d'amours et de souvenirs ; dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, ne voyons-nous pas l'illustration de la déperdition de l'homme dans le temps, un temps dans lequel rien ne se réalise, où tout se dissout dans le fracas des révoltes, dans un décor mobile de sociétés bouleversées, reconstruites, bouleversées ? »

1966, Ionesco começa por se questionar: “por que escrever?”; entre as muitas respostas possíveis (e elencadas), uma parece seduzi-lo: “é para expressar, para participar minha surpresa e minha nostalgia que eu escrevo”²²⁴ (IONESCO, 2006, p. 20). Esses sentimentos experimentados pelo fato de estar no mundo, o dramaturgo também os encontra, ou se encontra, nas peças de Shakespeare:

Justamente, esse som e essa fúria, uma interrogação mais ampla que não encontro em nenhum vaudevillista francês. Em Feydeau, eu não encontro nem meu caos, nem meu desequilíbrio. O que eu encontro em Shakespeare não são respostas, são interrogações e acontecimentos, também algumas constatações, algumas evidências. Sem solução definitiva.²²⁵ (IONESCO, 2006, p. 21)

O “mundo cheio de som e fúria” de Shakespeare, com o qual Ionesco se identifica, singular e paradigmático em seu questionamento que não busca respostas, não se parece com aquele retratado pelo teatro que se viu desde então. No ensaio “Expérience du théâtre”, como visto no 1º ato, Ionesco começa pela negação: afirma que detestava o teatro, que tudo lhe parecia falso; em seguida, nega em bloco toda a tradição do teatro francês, de Corneille a Giraudoux, com inserções pela produção de outras nacionalidades, como o teatro de Strindberg, de Ibsen e de Oscar Wilde. Em meio a tantos “nãos”, eis que Shakespeare emerge como possibilidade do encontro do autor com o gênero teatral porque, diferentemente da grande maioria dos autores de teatro, ele “colocava em questão a totalidade da condição humana”²²⁶ (IONESCO, 2006, p. 52).

A bela digressão sobre a peça *Richard II*, que entra nesse ensaio como exemplo da relação entre temporal e atemporal, historicidade e “superhistoricidade” (IONESCO, 2006, p. 65), reflete também a posição de Ionesco diante de uma experiência de leitura do clássico shakespeariano. Não se trata de ver em Shakespeare indícios da própria obra, como em outros casos já mencionados, mas sim de mostrar os efeitos dessa leitura para a reflexão sobre si mesmo e sobre a arte. Da relação entre o leitor e o escritor Ionesco, a peça de Shakespeare surge como mediador, espécie de síntese do processo de ler, refletir sobre as questões mais centrais da existência e repensar o próprio fazer artístico.

Apresentado como “grande exemplo” (IONESCO, 2006, p. 66), *Richard II* é focalizado nesse trecho do ensaio entre a prisão e a morte e, se a prisão pode ser localizada na história, em um tempo determinado que ganha uma caracterização particular na obra ficcional, sua morte,

²²⁴ « Je constate donc tout simplement que je suis là, ce ‘je’ difficile à définir, et c’est bien pour exprimer, pour faire part de mon étonnement et de ma nostalgie que j’écris. »

²²⁵ « Justement, ce bruit et cette fureur, une interrogation plus ample, que je ne trouve pas chez le vaudevilliste français. Dans Feydeau, je ne retrouve ni mon chaos, ni mon désarroi. Ce que je retrouve dans Shakespeare, ce ne sont pas des réponses, ce sont des interrogations et des événements, aussi quelques constatações, quelques évidences. Pas de solution définitive. »

²²⁶ « Shakespeare mettait en cause la totalité de la condition humaine et du destin de l’homme. »

esta, é a morte de todos os tempos. Para Ionesco, a solidão, a prisão de Richard II, universal em sua individualidade, retoma todos os reis decaídos; contudo, a corrupção das crenças e das verdades não atinge apenas os reis, e é então que todos e cada um pode se sentir implicado pelo destino trágico do herói de Shakespeare:

Assim, não é história, no fim das contas, que Shakespeare faz, ainda que ele se sirva da história; não é história, mas ele me apresenta *minha* história, *nossa* história, *minha* verdade, além dos tempos, através de um tempo indo para além do tempo, juntando-se a uma verdade universal, implacável. Na verdade, a obra de arte teatral tem um caráter superiormente exemplar: ela me remete minha imagem, ela é espelho, ela é tomada de consciência, história – orientada além da história em direção à verdade mais profunda.²²⁷ (IONESCO, 2006, p. 66. Grifos do autor.)

A maneira como Ionesco se coloca diante da peça de Shakespeare lembra pouco o crítico mordaz ou autocentrado de outros momentos: aqui, o “eu” do escritor aparece na medida em que se vê refletido na obra, e não no que a obra reflete de si. “Tragédia das tragédias”, *Richard II* se mostra, para ele, “a revelação da mais dolorosa realidade”²²⁸ (IONESCO, 2006, p. 67): revela-se a solidão e, especialmente, a solidão da morte. E isso é tão mais marcante para Ionesco porque não é por meio do discurso científico ou filosófico que Shakespeare discorre sobre a morte, mas essa solidão se realiza em cena, dentro de uma prisão concreta, imagem real do abandono, do fracasso do herói: “o teatro é essa presença eterna e viva”, diferente da alegoria das peças de tese, criticadas por Ionesco, em que o discurso ou a ilustração vem substituir a imagem. No teatro de Shakespeare, Ionesco encontra os “arquetipos teatrais, a essência do teatro, a linguagem teatral”²²⁹ (IONESCO, 2006, p. 67).

Esse texto, basilar para se pensar sobre as concepções teatrais de Ionesco, insiste na tentativa de apreensão do que seria a “linguagem teatral”: a partir da “experiência do teatro”, como sugere o título do ensaio, Ionesco se lança em uma busca por definir o que é propriamente teatral. Esse processo se dá por uma negação dupla: em primeiro lugar, a negação primeira do teatro, gênero menosprezado pelo autor antes de escrever peças, por não aceitar o pacto de verossimilhança de um teatro que se dedicava a representar pedaços de realidade; em segundo lugar, a negação de um tipo de teatro em que predomina tudo o que foge ao teatral: filosofia, sociologia, política, teologia, pedagogia, psicologia. Como na matemática, em que dois fatores

²²⁷ « Ainsi, ce n'est pas de l'histoire, en fin de compte, que fait Shakespeare, bien qu'il se serve de l'histoire; ce n'est pas de l'histoire, mais il me présente *mon* histoire, *notre* histoire, *ma* vérité au-delà des temps, à travers un temps allant au-delà du temps, rejoignant une vérité universelle, impitoyable. En fait, le chef d'œuvre théâtral a un caractère supérieurement exemplaire : il me renvoie mon image, il est miroir, il est prise de conscience, histoire – orientée au-delà de l'histoire vers la vérité la plus profonde. »

²²⁸ « Il s'agit – dans cette tragédie des tragédies – de la révélation de la plus douloureuse réalité. »

²²⁹ « [...] il s'agit là d'archétypes théâtraux, de l'essence du théâtre, du langage théâtral. »

negativos se somam positivamente, dessa dupla negação, surge uma afirmação do que é o teatro teatral proposto por Ionesco.

Assim como Shakespeare tem um lugar especial na obra crítica e na biblioteca de Ionesco, por lhe mostrar uma angústia que é a sua e a de todo homem, o particular e o universal, o histórico e o atemporal, o nome de Franz Kafka surge no final de *Notes et contre-notes* em um espaço de destaque, antes da conclusão, em um texto sob o título “En guise de postface”. Entre esse posfácio e a conclusão, estão os retratos dos artistas plásticos, de que tratei anteriormente. Tal disposição, que coloca em relevo os retratos, “além do teatro”, também chamam a atenção para o texto sobre Kafka, que não é propriamente um posfácio, mas “à guisa de”, e que acaba por configurar uma conclusão antes da conclusão. Além disso, o volume publicado tem mais uma particularidade tipográfica: assim como o prefácio e a conclusão, o “en guise de postface” está grafado em itálico, destacado, portanto, do restante do volume.

Kafka funciona, portanto, como uma primeira conclusão para *Notes et contre-notes*. No texto que trata do conto *les Armes de la Ville*, Ionesco coloca algumas questões sobre o que ele acredita ser a chave do pensamento de Kafka: o homem perdido no labirinto, a falta de objetivo, o absurdo da existência. A partir da imagem da Torre de Babel, o escritor denunciaria, de acordo com Ionesco, que o objetivo principal já tinha se perdido em função dos objetivos secundários, como os conflitos locais ou o desejo de conforto. “O homem perdido no labirinto, sem fio condutor”²³⁰ (IONESCO, 2006, p. 338) representa, para Ionesco, o homem universal, em sua condição primordial de estar no mundo sem um objetivo maior, sem esse “fio condutor”, sendo guiado pelas circunstâncias do cotidiano. Dessa reflexão, Ionesco faz uma leitura religiosa da obra de Kafka, que justifica, em alguma medida, o absurdo:

Que se queria ou não, isso revela o caráter profundamente religioso de todo Kafka; cortado de suas raízes religiosas ou metafísicas, o homem está perdido, toda a sua caminhada se torna insensata, inútil, asfixiante.²³¹ (IONESCO, 2006, p. 338)

Haveria salvação? Na Torre de Babel de Kafka, esse “mundo dessacralizado” (2006, p. 338) em que Deus sequer aparece (só de relance, no finalzinho, tem uma alusão a ele), Ionesco identifica um fenômeno conhecido: o crescimento do homem-massa, desindividualizado, “desumanizado ou despiritualizado” (2006, p. 338). Como resposta possível, e desejada, o dramaturgo ainda espera pela liberdade individual que não se permite apreender em um uniforme ou uma função social pré-determinada. Quanto ao conto de Kafka, a salvação virá pelo punho

²³⁰ « Ce thème de l'homme égaré dans le labyrinthe, sans fil conducteur, est primordial, comme on le sait, dans l'œuvre de Kafka: si l'homme n'a pas de fil conducteur, c'est que lui-même ne voulait plus en avoir. »

²³¹ « Qu'on le veuille ou non, ceci révèle le caractère profondément religieux de tout Kafka ; coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante. »

(“le poing”) que esmagará a cidade com cinco golpes: “a cidade será destruída por cinco golpes sucessivos e rápidos que lhe assentará um punho gigante”²³².

Retomo a imagem da Torre de Babel, mediada pela voz de Kafka, para pensar na obra de Ionesco e, além disso, a partir de uma sugestão do próprio Ionesco no posfácio de seu volume de textos críticos: a confluência de discursos aqui é bastante feliz. O mito bíblico da Torre de Babel já foi bastante explorado na relação com o teatro francês dos anos 1950, entre outros, por Martin Esslin no *Teatro do Absurdo*, e não gratuitamente: ao tensionar a linguagem, as peças do período colocavam em cena diálogos que deflagravam a incompreensão entre as pessoas que, no mito, estaria ligada à punição divina pela ambição de construir a torre que chegaria aos céus.

A incomunicabilidade é o castigo conferido por Deus aos homens que o desafiaram. No conto de Kafka, a incomunicabilidade começa antes, bem antes do castigo: as primeiras gerações que desejam construir a torre experimentam a criação dos primeiros problemas secundários: o desejo de embelezar as cidadelas, a vontade de conforto, os partidarismos, de modo que as línguas dos grupos vão se formando, assim como os objetivos. O “punho gigante” vem só para liquidar o que já estava feito.

Nesse mundo sem deus nem objetivo, tão kafkiano, Ionesco deseja um teatro livre. Em suas peças, a falta de comunicação já surge como condição primeira: não se trata da consequência de uma ação, ou do castigo imposto, mas resulta do que é próprio da convivência entre os homens, que faz cada um colocar seus propósitos acima do comum. O automatismo das personagens de *La Cantatrice chauve* ou a rinocerite epidêmica em *Rhinocéros*, bem como a proliferação de Bartholoméus em *l'Impromptu de l'Alma*, servem como ocasiões de colocar em cena essa transformação do indivíduo em massa: desvinculado do que o liga ao universal, ao que é próprio do humano, sua tendência a se juntar em pequenos grupos o leva a uma amálgama que o desindividualiza. Todo o esforço de Ionesco, e sua argumentação vai nesse sentido, é para se defender de seguir o mesmo destino de suas personagens. Como o Bérenger de *Rhinocéros* que resiste à rinocerite, o autor se defende, por meio de um teatro que só quer ser teatro, de ceder à tentação da Torre de Babel, esse “mundo dessacralizado”.

Nem um deus, nem um demônio: Artaud

Vimos no primeiro ato como o dramaturgo se apresenta no ensaio “Expérience du théâtre”: a maneira como encena sua repulsa pelo teatro e a descoberta, quase por acaso, do que viria a constituir a base de sua estética. Na “ampliação dos efeitos”, no “excesso”, na “caricatura”,

²³² « La ville sera détruite par cinq coups successifs et rapides que lui assénera un poing géant. » KAFKA, Franz. *Récits Posthumes et Fragments* (1931).

Ionesco encontrava as linhas de força do teatro que se confessava teatral, e acrescentava: “fazer um teatro de violência: violentamente cômico, violentamente dramático”²³³ (IONESCO, 2006, p. 59-60). Quando Ionesco joga com as tensões do teatro e suas oposições, ou no momento em que ele se serve da expressão “teatro da violência”, faz-se quase imperativo pensar nessa proposição estética em diálogo com a expressão “teatro da crueldade”, que Antonin Artaud estabeleceu nos anos 1930 e cujos ecos ressoavam no teatro francês do pós-guerra.

Aliás, a publicação do ensaio “Expérience du théâtre” na *Nouvelle NRF* em 1958 deu origem a outro artigo de autoria de Ionesco, sobre Artaud, a pedido do *Cahiers Renaud-Barrault*; no número 22/23 de maio de 1958, totalmente dedicado a Artaud, o ensaio de Ionesco, “Ni un dieu, ni un démon” [Nem um deus, nem um demônio] demonstra ao mesmo tempo a identificação e a negação do modelo estabelecido. A identificação concerne à recusa de ambos em relação ao teatro burguês, aos sistemas impostos feitos de clichês, de conformismos. No entanto, Ionesco confessa que “durante muito tempo, não gostava de Artaud” (IONESCO, 1958, p. 132), por tê-lo conhecido através de seus imitadores. Tendo tido contato com *Le Théâtre et son double*, a reação parece ambígua, do encantamento com a primeira parte à decepção com a segunda. O autor enfatiza sobretudo o que ele chama o “defeito” de Artaud:

Seu defeito é de não ter sido apenas nem poeta nem dramaturgo mas nem um deus, nem um demônio: simples ator ou diretor ou, antes régisseur. Seu teatro mágico e alquímico se reduz à regência, a alguns jogos de luz, a alguns acessórios. Ele fez a regência sem teatro, encenação sem texto, talvez porque o autor que ele sonhasse lhe faltasse na época.²³⁴ (IONESCO, 1958, p. 133).

À leitura do *Teatro e seu duplo*, é fácil perceber que as propostas teatrais de Artaud não se reduzem absolutamente a jogos de luz e acessórios, como Ionesco pretendia: trata-se de uma leitura tendenciosa essa de Ionesco, que simplifica a estética de seu precursor de modo a apagar o lado metafísico que poderia aproximá-los. Aliás, repensar a regência, considerando a luz e os acessórios, isso significa repensar a linguagem teatral, ponto este que parece, afinal, aproximar os dois autores. Com efeito, para tomar como apoio apenas “O teatro da crueldade”, ensaio de Artaud de maio de 1933 (posterior, portanto, ao “Teatro da crueldade – primeiro manifesto”, publicado na *Nouvelle Revue Française* em outubro de 1932, texto em que os elementos técnicos da arte teatral se encontram mais esmiuçados), lê-se ali, primeiramente, a recusa do “teatro

²³³ « Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique. »

²³⁴ « Son défaut c'est de ne pas avoir été non seulement ni poète ni dramaturge mais ni un dieu ni un démon : simple acteur ou metteur en scène, ou plutôt régisseur. Son théâtre magique et alchimique se réduit à la régie, à quelques jeux de lumière, à quelques accessoires. Il a fait de la régie sans théâtre, de la mise en scène sans texte, peut-être parce que l'auteur qu'il rêvait lui manquait à l'époque. »

psicológico vindo de Racine” e, também, “dos espetáculos de distração”, em virtude de um tipo de teatro novo, baseado na crueldade: “Tudo o que age é uma crueldade. É sobre essa ideia de ação levada ao limite e extrema que o teatro deve se renovar”²³⁵ (ARTAUD, 2012, p. 132).

Não seria possível reconhecer aí a mesma estrutura do artigo “Expérience du théâtre”, de Eugène Ionesco? Primeiro, a negação de toda uma tradição e também do teatro de *boulevard*; em seguida, a defesa de um teatro novo, cujo valor reside na ampliação dos efeitos, em seu “paroxismo” (IONESCO, 2006, p. 59-60). No que diz respeito à técnica dessas propostas, Artaud, de seu lado, fala de uma “mobilização intensiva de objetos, de gestos, de signos, utilizados em um espírito novo”²³⁶ (ARTAUD, 2012, p. 135), enquanto Ionesco nos ensina que “é não apenas permitido, mas recomendado, de fazer jogar os acessórios, fazer viver os objetos, animar os cenários, concretizar os símbolos”²³⁷ (IONESCO, 2006, p. 63). Consciente da referência implícita, Ionesco interrompe o fluxo de seu discurso e abre literais parênteses para fazer a única alusão a Artaud em todas as *Notes et contre-notes*: “(Artaud falou disso.)” (IONESCO, 2006, p. 63).

Colocado entre parênteses em uma das *Notes*, o esquecimento revela mais do que esconde: os ensaios de Ionesco sobre a arte teatral, sobre a linguagem própria do teatro retomam, à revelia do autor, as proposições filosófico-estéticas de Antonin Artaud. Se existe uma distância evidente entre eles, que toca a importância do texto para o espetáculo teatral, ela é relativizada pela maneira como ambos buscam a teatralidade, independente do apego ao texto.

Assim, para Artaud, o texto não tem importância e pode se fazer em cena, sem partir do literário, já que vale mais o sensorial que só ganha tessitura no palco; para Ionesco, o texto é primordial, o que não exclui o teatral, ao contrário: toda a sua defesa é por um teatro teatral, e isso se traduz por uma escrita voltada para a cena, em que chega a disputar o espaço com o encenador, na tentativa de controle absoluto do devir do texto em espetáculo.

A crítica de Ionesco a Artaud, do desejo de “uma regência sem teatro, uma encenação sem texto” encontra fundamentos no programa proposto pelo “Théâtre de la cruauté – premier manifeste”, publicado pela *Nouvelle Revue Française* em 1º de outubro de 1932 e recolhido posteriormente no volume *le Théâtre et son double*. Nesse manifesto, Artaud combate duramente uma ideia de teatro submetido ao texto literário, em defesa do lado físico, da “expressão no espaço” (ARTAUD, 2012, p. 137). Em sua busca pela teatralidade, o dramaturgo deseja romper

²³⁵ « Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussé à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler »

²³⁶ « Donc, d'une part, la masse et l'étendue d'un spectacle qui s'adresse à l'organisme entier ; de l'autre, une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes utilisés dans un esprit nouveau. »

²³⁷ « Il est donc nonseulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. »

De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour. L'utilisation des accessoires est encore en autre problème (Artaud en a parlé). »

um vínculo rígido demais na práxis teatral, em função do espetáculo:

Quer dizer que ao invés de voltar a textos considerados como definitivos e como sagrados, importa antes de tudo romper a submissão do teatro ao texto, e encontrar a noção de um tipo de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Essa linguagem só se pode definir pelas possibilidades de expressão dinâmica e no espaço opostas às possibilidades da expressão pela fala dialogada.²³⁸ (ARTAUD, 2012, p. 137-138)

A liberdade que Artaud reivindica para o teatro em relação às amarras do texto definiria uma nova linguagem teatral, criada pela necessidade expressiva do gesto, concretização possível do pensamento. A expressão no espaço considera o teatro como espetáculo que se dá a ver, em que a palavra perde sua função primordial. Para Artaud, mais importante do que o texto é a encenação, pois é a partir dessa linguagem específica, não literária, mas física, que se pode despertar sensações responsáveis por desestabilizar os hábitos mentais do público, de modo a revelar ao espectador “seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu senso utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo”²³⁹ (ARTAUD, 2012, p. 141). A questão da encenação se mostra central nessa proposta:

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que se constituirá a linguagem tipo do teatro. E é na utilização e na manipulação dessa linguagem que se fundirá a velha dualidade entre o autor e o diretor, substituídos por um tipo de Criador único, a quem incumbirá a responsabilidade dupla do espetáculo e da ação.²⁴⁰ (ARTAUD, 2012, p. 144).

Às voltas com a questão da autoria/autoridade sobre a obra teatral, ao mesmo tempo texto e espetáculo, Artaud estabelece um dos pressupostos de sua teoria teatral; o mesmo que o distancia de Ionesco, tão preocupado em guardar a autoria, em determinar o jogo cênico. É preciso lembrar, no entanto, que a busca pela teatralidade em Ionesco também passa pelo desejo

²³⁸ « C'est-à-dire qu'au lieu d'en revenir à des textes considérés comme définitifs et comme sacrés, il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. »

Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. »

²³⁹ « Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. »

²⁴⁰ « C'est autour de la mise en scène, considérée non comme simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre. Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondera la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action. »

de romper com uma linguagem teatral usada, e pela consequente criação de um novo arsenal cênico, que movimento mais do que o diálogo: gestos, cenário, iluminação, jogo de cena, sonoplastia, elementos técnicos ou de performance que o autor considera (e incorpora) na própria escritura do texto.

Se a crítica de Ionesco à proposta de Artaud, por um lado, se justifica por uma diferença importante, mas pontual, a “velha dualidade entre autor e diretor”, como escreve Artaud, por outro lado, todo o movimento em defesa de uma criação livre, pautada pelo que é próprio da arte teatral, e que estabeleça essa relação entre o palco como o espaço para a concretização em imagens do universo onírico do ser humano, alcançando, desse modo, suas dimensões metafísicas, esse movimento é comum à obra teórico-crítica dos dois dramaturgos.

Ao tratar Artaud simplesmente como “régisseur” no artigo “Ni un dieu ni un démon”, Ionesco ignorava o problema metafísico que determinava, em grande medida, as propostas estéticas de seu predecessor. No artigo “La mise en scène et la métaphysique”, conferência feita na Sorbonne em dezembro de 1931 e depois publicada na *Nouvelle Revue Française* em fevereiro de 1932, o dramaturgo define o que entende por essa “linguagem concreta” do teatro:

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da fala, deve satisfazer, primeiro, aos sentidos, que existe uma poesia para os sentidos como existe uma para a linguagem, e que essa linguagem física e concreta à qual faço alusão só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que ela exprime escapam da linguagem articulada.²⁴¹ (ARTAUD, 2012, p. 56)

Para Ionesco, a desarticulação da linguagem, a denúncia do vazio do lugar-comum, simulacro de comunicação que sustenta a aparência de vida em sociedade, constitui uma base importante sobre a qual o autor construiria seu teatro. O diálogo, em sua impossibilidade e sua incoerência constitutivas, é central: “o teatro tem uma maneira própria de utilizar a fala, é o diálogo, é a fala de combate de conflito” (IONESCO, 2006, p. 62-63). Mas a linguagem essencialmente teatral que o dramaturgo deseja (re)inventar não se restringe, evidentemente, à palavra:

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.²⁴² (IONESCO,

²⁴¹ « Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé, »

²⁴² « D'abord le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue, c'est la parole de combat, de conflit. [...] Mais il n'y a pas que la parole : le théâtre est une histoire qui se vit, recommençant à chaque représentation, et c'est aussi une histoire que l'on voit vivre. Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images, comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques. »

Tanto Artaud quanto Ionesco, nesse sentido, parecem buscar o Graal: o que é “especificamente teatral no teatro” (ARTAUD, 2012, p. 60), uma essência que está além do texto, da linguagem usual, do desejo de representação da realidade. Para ambos, a expressividade teatral nova traduz o mais profundo do homem ao passar pelo físico – tanto pelo físico da cena quanto do corpo. Na contramão do distanciamento brechtiano, o que se depreende das propostas de Artaud e Ionesco toca a identificação do espectador, agredido pela violência ou pela crueldade de um tipo de teatro que quer desestabilizá-lo. A imagem concreta se sobrepõe à ilusão verossímil; e não é sem interesse que a constatação dos dois autores sobre as convenções da linguagem recaiam sobre o mesmo exemplo concreto:

Quando a natureza deu a uma árvore a forma de uma árvore, poderia também ter-lhe dado a forma de um animal ou de uma colina, nós teríamos pensado *árvore* diante do animal ou da colina, e pronto.²⁴³ (ARTAUD, 2012, p. 63. Grifo do autor.)

Uma árvore é uma árvore, ela não precisa da minha autorização para ser uma árvore; a árvore não se coloca o problema de ser tal árvore, de se fazer reconhecer como árvore. Ela não se explicita. Ela existe e se manifesta por sua existência mesma. Ela não procura se fazer compreender. Ela não se dá uma forma mais compreensível: de outra maneira, ela não seria mais uma árvore. Ela seria a explicação de uma árvore.²⁴⁴ (IONESCO, 2006, p. 80)

Em duas propostas estéticas teatrais que primam pela redescoberta da linguagem cênica, pela “fala” em vez da “letra”, é interessante que os dois autores tenham voltado para o significante do significado árvore: Artaud substitui o conceito sem alterar a imagem sonora, de modo que árvore pode ser o animal, a colina, brincando justamente com a arbitrariedade do signo, sem, no entanto, quebrá-la. Ionesco parece esgotar o próprio sentido do conceito árvore pela repetição de seu nome, reiterado até que ele se torne apenas som (como em suas peças). Vejo aproximações entre Artaud e Ionesco, confluências silenciadas pelo dramaturgo dos anos 1950, até mesmo negadas, como no artigo “Ni un dieu, ni un démon”, mas que seguem latentes para uma leitura que busca identificar esse desejo por uma linguagem teatral, por uma teatralidade novas.

²⁴³ « La nature quand elle a donné à un arbre la forme d'un arbre aurait tout aussi bien pu lui donner la forme d'un animal ou d'une colline, nous aurions pensé *arbre* devant l'animal ou la colline, et le tour aurait été joué. »

²⁴⁴ « Un arbre est un arbre, il n'a pas besoin de mon autorisation pour être un arbre ; l'arbre ne se pose pas le problème d'être un tel arbre, de se faire reconnaître comme arbre. Il ne s'explique pas. Il existe et se manifeste par son existence même. Il ne cherche pas à se faire comprendre. Il ne se donne pas une forme plus compréhensible : autrement, il ne serait plus un arbre. Il serait l'explication d'un arbre. »

Meus antagonistas: Sartre e Brecht

Otelo sem Iago, o que seria de Ionesco sem Sartre e Brecht? Até quando não aparecem, eles estão ali, nas entrelinhas, na comparação implícita, na alusão, nas memórias de leitura. Talvez para o leitor de hoje, esse efeito não seja tão evidente quanto imagino que fosse no momento da publicação dos textos nos jornais, na efervescência dos debates.

Se “o inferno são os outros” — Ionesco se forja nesse inferno, pela oposição sistemática ao teatro de tese de Jean-Paul Sartre e ao teatro engajado de Bertolt Brecht. A presença dos dramaturgos se mostra tão marcante nos textos de *Notes et contre-notes* que determinam, além de uma concepção de teatro, uma concepção de crítica, que também se constrói pela negação à crítica que tem suas bases quer na filosofia de Sartre, quer no engajamento político de Brecht. Não existe escapatória (como em *Huis clos?*...): o círculo se fecha sobre o movimento de negação, que é (auto) afirmação, possível apenas por meio do embate com o outro.

No prefácio do volume, como visto anteriormente, Ionesco anuncia o combate que deu origem aos textos reunidos ali, em que se pode ler as repetições e as contradições de um discurso que se constrói “ao acaso da batalha”²⁴⁵ (IONESCO, 2006, p. 10). Muitas vezes dirigindo-se à crítica literária e teatral da época, o dramaturgo ataca, por extensão, o que acredita estar na base desse pensamento crítico: a influência crescente no pós-guerra de ideologias da esquerda política manifestadas no teatro pelas obras de Sartre e Brecht, que começava a ser traduzido na França. 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.

A polêmica com Kenneth Tynan foi um exemplo dessa tensão entre a proposta que se queria mais puramente estética de Ionesco e a exigência de comprometimento da arte com a realidade social de seu tempo²⁴⁶. No artigo que desencadeia o debate com Ionesco, o crítico inglês estabelece uma comparação entre o teatro de vanguarda, chamado aqui de “anti-teatro”, e as peças de “Gorki, Tchékhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, O’Casey, Osborne e Sartre” que, segundo o autor, “escreveram poemas realistas [...] exprime-se aí uma visão humana do mundo com as palavras de todo mundo que podemos todos reconhecer”²⁴⁷ (IONESCO, 2006, p.

²⁴⁵ « De toute façon, ces *Notes et contre-notes* sont le reflet d’un combat mené au jour le jour, elles sont écrites au hasard de la bataille »

²⁴⁶ Assim como Ionesco adverte sobre as repetições, talvez fosse prudente ter dito, logo no início desta tese, que também aqui há muitas repetições. Mas os documentos voltam sempre que é preciso observá-los sob outro prisma; por exemplo, agora, a “controverse londonienne”, polêmica entre Ionesco e o crítico Kenneth Tynan, em que os nomes de Sartre e Brecht vão e voltam, assim como a própria “controverse londonienne”.

²⁴⁷ « Gorki, Tchékhov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht. O’Casey, Osborne et Sartre ont écrit des poèmes réalistes [...] on y exprime une vue humaine avec les mots de tout le monde que nous pouvons tous reconnaître. »

136). Na resposta, além de rejeitar o rótulo de “antirrealista”, Ionesco contesta a própria concepção do termo “realidade” para Tynan, que, de acordo com o dramaturgo, faz dele uma leitura parcial:

Quanto à noção de realidade, o Sr. Tynan me parece reconhecer apenas um modo da realidade: o modo chamado “social”, a meu ver o mais exterior e, para dizer tudo, o menos objetivo, pois sujeito, de fato, às interpretações passionais. É por isso que eu penso que escritores como Sartre (autor de melodramas políticos), Osborne, Miller, etc., são os novos “autores de boulevard”, representando um conformismo de esquerda que é tão deplorável quanto o de direita. Esses escritores não oferecem nada que já não se conheça, por meio das obras e discursos políticos.²⁴⁸ (IONESCO, 2006, p. 139-140)

À crítica já formulada anteriormente por Ionesco (por ocasião da polêmica de 1956 com Roland Barthes e Bernard Dort), que iguala os conformismos de direita e de esquerda, ambos “deploráveis”, o dramaturgo acrescenta um elemento novo, ao rebaixar os escritores de “poemas realistas” exaltados por Tynan, qualificando-os de “autores de boulevard”. Isso significa mais do que discordar ou combater, pois o teatro chamado “de boulevard” não inspiraria mais do que a indiferença, por seu caráter de entretenimento fácil, sem grandes ambições de renovação estética nem a relevância do repertório clássico.

Assim, Jean-Paul Sartre, John Osborne e Arthur Miller, entre outros, não contribuem, de acordo com Ionesco, para o desenvolvimento do teatro, por não fazer mais do que repetir o que já foi dito/feito. Sartre aparece aqui, ainda, como “autor de melodramas políticos”, ao qual Ionesco se opõe por acreditar que “a ideologia não é a fonte da arte. É a obra de arte que é a fonte e o ponto de partida das ideologias ou filosofias por vir (pois a arte é a verdade e a ideologia é apenas a fabulação, a moral)”²⁴⁹ (IONESCO, 2006, p. 142).

Sabe-se que outros nomes acabaram por participar do debate do *Observer*, entre eles, o escritor e colaborador do periódico Philip Toynbee. Parte de seu artigo sobre Arthur Miller é publicada em *Notes et contre-notes* sob o título “Une attitude devant la vie”[Uma atitude diante da vida], que começa por citar o artigo de Ionesco da semana anterior, nos seguintes termos: “... autores como Sartre, Osborne, Miller, Brecht, etc., são os novos autores de boulevard; eles representam um conformismo de esquerda tão lamentável quanto o de direita”²⁵⁰ (IONESCO,

²⁴⁸ « Quant à la notion de réalité, M. Tynan me paraît ne reconnaître qu'un seul mode de la réalité : le mode dit 'social', à mes yeux le plus extérieur et, pour tout dire, le moins objectif, car sujet en fait aux interprétations passionnelles. C'est pourquoi je pense que des écrivains comme Sartre (auteur de mélodrames politiques), Osborne, Miller, etc., sont les nouveaux 'auteurs du boulevard', représentant un conformisme de gauche qui est tout aussi pitoyable que celui de droite. Ces écrivains n'offrent rien que l'on ne connaisse déjà, par les ouvrages et discours politiques. »

²⁴⁹ « L'idéologie n'est pas la source de l'art. C'est l'œuvre d'art qui est la source et le point de départ des idéologies ou philosophies à venir (car l'art est la vérité et l'idéologie n'en est que l'affabulation, la morale). »

²⁵⁰ « ... des auteurs comme Sartre, Osborne, Miller, Brecht, etc., sont les nouveaux auteurs du boulevard ; ils

2006, p. 147). Deixaria esse momento de revelar a mágica dos bastidores exclusivamente para o terceiro ato, quando tratarei mais detidamente dos manuscritos, mas o que fazer quando o texto publicado nos dá indícios tão instigantes?

No artigo de Toynbee, tal como é publicado em *Notes et contre-notes*, de que se preserva apenas a parte que concerne diretamente o autor, podemos ler duas alterações do artigo do próprio Ionesco, “Le rôle du dramaturge”, entre a versão do *Observer* e aquela retomada no volume de textos críticos: Sartre, no original, não ganhava uma qualificação à parte, entre parênteses, como “autor de melodramas políticos”, mas simplesmente puxava a fila de autores de boulevard, entre os quais, antes do *etc.*, encontra-se o nome de Brecht, suprimido da versão publicada em livro.

Essas pequenas modificações, operadas no momento de releitura e revisão dos textos que viriam a compor o volume, não significam absolutamente que, em 1962, Ionesco tivesse feito as pazes com Brecht, ao passo que seu mau-humor em relação a Sartre tivesse aumentado, em uma leitura talvez até tentadora, mas por demais rasa dos documentos. Sem me aventurar na impossível missão de ler intenções do autor, ressalto, apenas, que o apêndice ao nome de Sartre, pela sucessão dos termos “autor de melodrama” e “autor de boulevard”, reitera a distância que Ionesco deseja estabelecer entre eles.

Quanto ao apagamento do nome de Brecht, que acaba incluso no *etc.*, acho curioso, e mesmo relevante, mas cuja interpretação incorreria na tentativa de desnudar uma intenção impossível de apreender. O nome do dramaturgo alemão está presente em muitos textos de *Notes et contre-notes*, como veremos a seguir; nos manuscritos, também, sua presença é constante. Às vezes, é possível chegar a uma conclusão mais precisa sobre os efeitos de um apagamento; às vezes, não. Ele não se torna, por isso, menos interessante...

E porque o próprio Ionesco afirma repetidas vezes que sua obra tem repetições e contradições, eis que as obras de Sartre e Brecht surgem, ainda durante a querela com Tynan, no ensaio “Le coeur n’est pas sur la main” [O coração não está na mão], como modelos da desindividualização do homem em sociedade. Em resposta às críticas levantadas por Philip Toynbee, Ionesco lança mão de exemplos que emergem dessa mesma literatura que ele combate para justificar sua negação do social sobre o individual:

A vida social, a vida com os outros, o que isso pode dar, nos foi apresentado pelo próprio Sartre (que o Sr. Toynbee queira me permitir citar) em sua peça *Huis-Clos*. É um inferno o social, um inferno os outros. Gostaríamos de poder dispensar. E Dostoievski não dizia que não se pode viver mais do que alguns dias com quem quer que seja sem começar a detestá-lo? E o herói de *Homme pour homme* não perde sua alma, seu nome, ele não se desindividualiza até a alienação total entrando na irresponsabilidade coletiva dos uniformes?²⁵¹

représentent un conformisme de gauche tout aussi lamentable que celui de droite. »

²⁵¹ « La vie sociale, la vie avec les autres, ce que cela peut donner, nous a été présenté par Sartre lui-même (que M.

Precisava citar novamente “o inferno são os outros”... Ionesco também pede licença para fazê-lo, nesse trecho argumentativo em que elenca como exemplos do poder negativo da vida em sociedade os nomes de Sartre, Dostoievski e Brecht. Aparentemente, já não se trata mais de “autores de boulevard”, ou de simples “melodramas políticos”; também não parece ser uma adesão à proposta antes combatida: o que Ionesco encena nessa conversa com Toynbee (e com o leitor) é a apropriação do discurso do outro, lido sob a sua ótica e transformado em contra-argumento.

Nesse sentido, as peças *Huis-Clos* e *Homme pour homme* são “denunciadas” no que apresentam de anti-sociedade, no espelhamento que mina as individualidades e transforma em massa indissociável o que antes eram pessoas. Estaria Ionesco tão distante de Sartre e de Brecht? Existem diferenças profundas entre eles, que tocam tanto as opções estéticas quanto políticas; mas o que Ionesco faz ao citar seus “antagonistas” como exemplo de representação do conflito entre homem e sociedade significa aproximar-se deles pelo viés temático, a questão da ruptura da harmonia entre homem e mundo, central para a literatura do século XX.

Ao mencionar a peça de Brecht, *Homme pour homme*, Ionesco ressalta o herói desindividualizado; sobre *Huis-Clos*, de Sartre, destaca a impossibilidade de fugir ao inferno, que é o social. Não estamos aqui diante dos temas de algumas peças do próprio Ionesco? O caráter intercambiável das personagens da *Cantatrice chauve*; sua estrutura circular, que não oferece esperanças; a mesma estrutura que encontramos em *la Leçon*, eterno retorno do arbitrário, na figura autoritária do professor; a contaminação da rinocerite, doença física e ideológica, em *Rhinocéros*.

Se Artaud, como visto anteriormente, é uma referência sistematicamente omitida por Ionesco em seus artigos, o mesmo não se pode afirmar de Brecht, cujo nome figura em vários textos de *Notes et contre-notes*, formando mesmo uma família de termos que traduzem a ironia do dramaturgo: entre “brechtianos” e “brechtianismos”, Ionesco elege o autor alemão, suas peças e a ideologia que as norteia, como o contraponto essencial para a construção de seu discurso crítico. Ao travar esse diálogo, Ionesco coloca em cena sua concepção de fala teatral, já que, para ele, “o diálogo é a fala de combate, de conflito” (IONESCO, 2006, p. 62).

“Eu não gosto de Brecht”, afirma Ionesco com convicção em um trecho de “Bouts de déclarations pour la radio” (IONESCO, 2006, p. 191). A declaração emerge da aparente necessidade de explicitar uma postura ao mesmo tempo estética e política: antes da entrada de

Toynbee veut bien me permettre de citer) dans sa pièce *Huis-Clos*. C'est un enfer, le social, un enfer, les autres. On voudrait bien pouvoir s'en passer. Et Dostoïevski ne disait-il pas qu'on ne pouvait pas vivre plus de quelques jours avec quiconque sans commencer à le détester ? Et le héros de *Homme pour homme* ne perd-il pas son âme, son nom, ne se désindividualise-t-il pas jusqu'à l'aliénation totale en entrant dans l'irresponsabilité collective des uniformes ? »

Brecht em cena, vejamos como o dramaturgo discorria sobre a relação entre regime/ideologia política e a liberdade da criação teatral:

Um regime político ou uma certa ideologia política não resumem toda uma época. Por esta razão, o teatro sendo menos livre, ele teve muito mais dificuldade para encontrar sua via própria: isso se constata muito bem nos regimes totalitários, também hoje.²⁵² (IONESCO, 2006, p. 191)

Ionesco cria um ambiente pouco confortável para inserir a participação de Bertolt Brecht: anuncia, em alguma medida, que seu teatro não é livre, mas determinado por uma ideologia política, ligada a um regime totalitário. O leitor até poderia pensar que o escritor se refere a uma situação já superada, de regimes totalitários de tempos nem tão remotos, mas indicados pelo passado verbal, mas o próprio Ionesco faz questão de preencher possíveis lacunas: “também hoje”, neste aqui e agora, as questões político-ideológicas, impostas de cima para baixo, continuam a tolher a liberdade de criação no teatro. Quando Brecht aparece, o leitor logo percebe o papel que lhe foi reservado: representante máximo do teatro prisioneiro de seu tempo, autor submisso a determinada ideologia.

Nesse sentido, a leitura que Ionesco nos oferece de Brecht se aproxima da caricatura, em que alguns traços distintivos do conjunto são individualizados e deformados pelo exagero – procedimento bastante conhecido das personagens das peças de Ionesco. Assim, “ele [Brecht] não é primitivo, ele é primário. Ele não é simples, ele é simplista”²⁵³ (IONESCO, 2006, p. 191). Para confirmar o lugar de Brecht como exemplo de um tipo de teatro comprometido, em oposição ao teatro livre defendido por ele, o dramaturgo enfatiza o jogo de contrastes, tão ao seu gosto, de modo que “o homem brechtiano é raso” porque “ele é apenas social”; ao passo que “há também em nós um aspecto extra-social: aquele que, em comparação com o social, nos dá uma liberdade” (IONESCO, 2006, p. 191-192).

O problema do teatro brechtiano na crítica de Ionesco deixa de ser o “social” no momento em que o autor começa a subverter a lógica do contraste: se todas as relações são sociais (entre amantes, entre vizinhos, na comunidade escolar ou religiosa etc.), então o teatro de Brecht não é suficientemente social, mas só toca uma parte: “o conflito de classes. [...] Reduzir

²⁵² « Un régime politique, ou une certaine idéologie politique ne résument pas toute une époque. Pour cette raison, le théâtre étant moins libre, il a eu beaucoup plus de mal à trouver sa voie propre : cela se constate très bien dans les régimes totalitaires, aujourd’hui aussi. »

²⁵³ « Je n’aime pas Brecht, justement parce qu’il est didactique, idéologique. Il n’est pas primitif, il est primaire. Il n’est pas simple, il est simpliste. Il ne donne pas matière à penser, il est lui-même le reflet, l’illustration d’une idéologie, il ne m’apprend rien, il est redite. D’autre part, l’homme brechtien est plat, il n’a que deux dimensions, celles de la surface, il n’est que social : ce qui lui manque c’est la dimension en profondeur, la dimension métaphysique. Son homme est incomplet et il n’est souvent qu’un pantin. Ainsi dans *l’Exception et la Règle* ou dans *Homme pour homme*, l’être humain, chez Brecht, est conditionné uniquement par le social et un social conçu, d’autre part, d’une certaine façon. Il y a, aussi en nous, un aspect extra-social : celui qui, vis-à-vis du social, nous donne une liberté. »

todo o social a isso, é portanto reduzir e o social e o homem” (IONESCO, 2006, p. 192-193). Por meio da inversão do que é comumente aceito, e de seus pressupostos inicialmente anunciados, Ionesco conclui que, “na realidade, é o teatro político que é insuficientemente social”²⁵⁴ (IONESCO, 2006, p. 193), por não ser capaz, a seu ver, de contemplar toda a complexidade e amplitude das relações sociais, para além dos conflitos de classes.

Na parte final do volume, “Vouloir être de son temps c’est déjà être dépassé” [Querer ser de seu tempo já é estar ultrapassado], constituída de “notas sobre o teatro e páginas de jornal”, segundo indica o subtítulo, Ionesco retoma algumas questões essenciais abordadas em suas conferências e ensaios, agora sob a forma fragmentada de anotações, cuja aparência menos formulada textualmente faz supor o primeiro jorro do pensamento traduzido em linguagem escrita.

Títulos com pouca elaboração formal, como “Notes sur le théâtre, 1953”, ao qual se segue “Autres notes” anunciam assim o caráter desses escritos bastante diversos, em que blocos de textos sobre diferentes aspectos se alternam, sem formar necessariamente uma composição orgânica. No entanto, o problema fundamental que une esses fragmentos e os faz coexistir é justamente o que dá o título à seção: o tempo. Ou antes: o conflito entre participar ou não participar por meio da arte do tempo presente, desse aqui e agora em que estou e no qual crio minha obra.

O teatro de Brecht reaparece, portanto, como modelo de criação artística que, por estar ligado a uma proposta ideológica específica, ao propósito de transformar a realidade por meio da arte, acaba por responder às exigências do presente histórico, representado, como homem e sociedade, em suas peças. Em “Petit organon pour le théâtre”, texto de Bertolt Brecht traduzido e publicado na França pela revista *Théâtre populaire* em 1955, lemos que “o teatro deve se engajar na realidade, se ele quer ter o direito e a possibilidade de construir imagens eficazes da realidade”²⁵⁵ (BRECHT, 1955, p. 5). Em um teatro crítico, tal como o concebia o dramaturgo alemão, “o teatro tem principalmente por tarefa interpretar a ‘história’ e comunicá-la com a ajuda dos ‘distanciamentos’ convenientes”²⁵⁶ (BRECHT, 1955, p. 13). Nas anotações de Ionesco, esse projeto de teatro revolucionário de Brecht, por não atender as “fontes profundas da alma humana”, é reduzido a “um teatro de edificação e de educação política”²⁵⁷ (IONESCO, 2006, p.

²⁵⁴ « Mais pour Brecht il n’y a qu’un problème social : celui du conflit des classes. [...] Réduire tout le social à cela, c’est donc diminuer et le social, et l’homme. En réalité, c’est le théâtre politique qui est insuffisamment social ; il est déshumanisé puisqu’il ne nous présente qu’une réalité humaine et sociale réduite, celle d’un parti pris. »

²⁵⁵ « Le théâtre doit s’engager dans la réalité, s’il veut avoir le droit et la possibilité de construire des images efficaces de la réalité. »

²⁵⁶ « Le théâtre a principalement pour tâche d’interpréter l’ ‘histoire’ et de la communiquer à l’aide des ‘distanciements’ convenables... »

²⁵⁷ « Le théâtre ‘populaire’ est à rejeter au même titre que le théâtre dit ‘bourgeois’ ou de ‘boulevard’. Pourquoi ?

295).

Em “Autres notes”, a crítica não se dirige a Brecht, mas aos “Brechtianos”, chamados pelo dramaturgo de “terroristas”²⁵⁸ (IUNESCO, 2006, p. 298), diante dos quais defende a liberdade de vários tipos de teatro, para vários tipos (e diferentes quantidades) de público. Adiante, em “Notes recentes”, Ionesco nomeia um dos brechtianos, Bernard Dort, e critica o “brechtianismo”, “uma epidemia, mas que é higiênica”²⁵⁹ (IUNESCO, 2006, p. 306).

Vemos, assim, o nome de Brecht se desdobrar em adjetivos e ganhar espaço em várias notas, antigas ou recentes, de *Notes et contre-notes*. Não é acaso se aqui o nome do crítico Bernard Dort se mescla ao de Brecht, como uma amálgama: a revista *Théâtre populaire*, de que Dort era um dos colaboradores mais ativos, foi a principal responsável pela difusão das ideias de Brecht na França. Difícil estabelecer até que ponto o problema de Ionesco se voltava de fato para a questão teatral, com Brecht, ou era uma questão de crítica literária-política, advinda de suas disputas com os críticos da revista.

Na conclusão, é interessante notar que Ionesco parece colocar tudo em questão: o teatro de Brecht, mas também o seu, e toda possibilidade de expressão pela arte se mostram, a seus olhos, já esgotados ou, por outra, já formulados, e o máximo que se poderia fazer seria, como na pintura, variações sobre o tema, uma vez que, para o autor, “as grandes explorações foram realizadas”. Por outro lado, entusiasmado com os relativamente novos meios de expressão que têm seu foco na imagem, Ionesco vê o cinema e a televisão como coisa “maravilhosa”, “interessante”, “apaixonante”, não pelo conteúdo que veiculam, mas pelos “meios técnicos da maquinaria, da projeção das luzes”²⁶⁰ (IUNESCO, 2006, p. 359).

O que aconteceu com o teatro com o advento/propagação do cinema? Chamado muitas vezes a se manifestar sobre a crise do teatro, o que se lê na conclusão de *Notes et contre-notes* não deixa de apontar para uma autorreflexão que coloca na mesma chave o seu teatro e o do outro, frequentemente combatido, ambos atropelados pelos novos meios de expressão:

O teatro absurdo, ou marxista, ou humanista, surrealista, realista, etc., só pode chegar agora a realizações um pouco mais finolées do que está dado, revelado, quer dizer, que se chegue a uma espécie de classicismo, quer ele seja o de um teatro a serviço de uma ideologia corrente (assim Brecht ou Arden), quer seja o

Parce que aussi bien le théâtre ‘bourgeois’ que le théâtre ‘populaire’ sont des théâtres non populaires. L’un et l’autre sont également coupés des sources profondes de l’âme humaine. [...] En réalité, leur théâtre populaire est un théâtre d’édification et d’éducation politique. »

²⁵⁸ « Ce que je reproche aux Brechtiens c’est qu’ils sont des terroristes. »

²⁵⁹ « Bernard Dort dans son livre sur Brecht constate que les théories brechtiennes s’étendent aussi au cinéma. Ce brechtianisme est, dit-il, une épidémie mais qui est hygiénique. »

²⁶⁰ « La télévision, les moyens d’expression de la télévision sont supérieurs aux œuvres artistiques télévisées. Cela n’est pas un mal ; il en est ainsi. Il en est de même pour le cinéma : le cinéma est plus passionnant que les cinéastes. On parle beaucoup maintenant, on s’intéresse beaucoup à l’architecture théâtrale et même aux moyens techniques de la machinerie, de la projection des lumières. »

de um teatro proveniente de um pensamento sem dúvida superior àquele exemplificado pelo outro classicismo e as brechtianidades, mais verdadeiro e superior, mais profundo, com certeza, já que mais livre para se manifestar em uma espontaneidade sem restrição e sem programação, mas, ainda assim, ele também já formulado, e do qual não se pode mais do que aperfeiçoar as formulações.²⁶¹ (UNESCO, 2006, p. 358)

Evidente, Ionesco não deixa de estabelecer uma escala de valor, em que o teatro de Brecht (e suas brechtianidades) formariam um classicismo inferior – pois que o outro lhe é superior. No entanto, algumas oposições, antes aparentemente tão rígidas, revelam-se fluidas na conclusão, o que permite uma aproximação entre os polos. De todo modo, é o teatro, em suas variadas manifestações, que aparece aqui ligado ao conhecido, ao “já formulado”; e isso vale tanto para um tipo de arte teatral mais profunda e verdadeira, em toda a sua liberdade, quanto para aquela “a serviço de uma ideologia”.

Embora persistam as diferenças, pode-se notar que o dramaturgo diminui a distância entre ele e o outro na conclusão, ao misturar as farinhas em um mesmo saco que chama de “classicismo”. Em um ensaio de 1961, “Ai-je fait de l’anti-théâtre?”, ele já indicava esse caminho, ao afirmar que “todo mundo se reconhecerá e tudo terminará por se integrar na... história da arte e da literatura”²⁶² (UNESCO, 2006, p. 326). Na conclusão de *Notes et contre-notes*, essa distância em relação ao outro é relativizada ainda por um processo de revelação, que consiste em tensionar palavras e expressões, “velhas fórmulas”, que lhe tinham servido, aliás, ao longo do volume, mas que já parecem não fazer sentido:

As velhas fórmulas: capitalismo, exploração do homem pelo homem, desmistificação, marxismo, humanismo, catolicismo, direita, esquerda, são palavras que não estão mais em dia, palavras que não têm mais sentido. O mundo evoluiu de tal maneira que é preciso apreendê-lo de outro modo; as explorações não revestem mais as formas antigas. A exploração continua, é claro, mas ela tem outros aspectos. Todo mundo continua a explorar todo mundo e o que seria preciso ver são as articulações e os mecanismos modernos dessa agressão permanente do homem contra o homem. Sabemos bem que nós não sabemos mais de que lado está a colonização.²⁶³ (UNESCO, 2006, p. 362-363)

²⁶¹ « Le théâtre absurde, ou marxiste, ou humaniste, surréaliste, réaliste, etc., ne peut aboutir maintenant qu'à des réalisations un peu plus figées de ce qui est donné, révélé, c'est-à-dire qu'on en arrive à une espèce de classicisme, que ce soit celui d'un théâtre au service d'une idéologie répandue (ainsi Brecht ou Arden), ou que ce soit celui d'un théâtre provenant d'une pensée sans doute supérieure à celle exemplifiée par l'autre classicisme et les brechtianités, plus vraie et supérieure, plus profonde, bien sûr, puisque plus libre de se manifester dans une spontanéité sans contrainte et sans programmation, mais, tout de même, elle aussi déjà formulée, et dont on ne peut plus que perfectionner les formulations. »

²⁶² « Ce qui ressort donc des œuvres nouvelles, c'est la constatation, tout d'abord, qu'elles se différencient nettement des œuvres précédentes (s'il y a eu recherche de la part des auteurs, évidemment, et non pas imitation, stagnation). Plus tard, les différences s'atténueront, et alors, ce sont surtout les ressemblances avec les œuvres anciennes, la constatation d'une certaine identité et d'une identité certaine qui pourront prévaloir, tout le monde s'y reconnaîtra et tout finira par s'intégrer dans... l'histoire de l'art et de la littérature. »

²⁶³ « Les vieilles formules: capitalisme, exploitation de l'homme par l'homme, démystification, marxisme, humanisme, catholicisme, droite, gauche, sont des mots qui ne sont plus à jour, des mots qui n'ont plus de sens. Le monde a évolué de telle façon qu'il faut l'appréhender autrement; les exploitations ne revêtent plus les formes anciennes. L'exploitation continue, bien sûr, mais elle a d'autres aspects. Tout le monde continue d'exploiter tout le

Na conclusão de *Notes et contre-notes*, o dramaturgo, encarnando em alguma medida o personagem Ionesco de sua peça *l'Impromptu de l'Alma*, que vem revelar no monólogo final que tudo aquilo a que acabamos de assistir não passou de um jogo, de uma brincadeira meio a sério com os críticos que queriam lhe mostrar como escrever peças de teatro. O texto da conclusão do volume de textos críticos guarda algumas semelhanças com esse desfecho: depois de tantas polêmicas com críticos e dramaturgos, depois de tantas defesas apaixonadas e tantos ataques ferozes, o escritor parece revelar que tudo não passou de um jogo: pois se o teatro, e, mais amplamente, as formas tradicionais da arte, vivem uma crise de expressão na metade do século XX, a sua obra também não está imune e as polêmicas parecem, então, menores do que um problema maior, que é a questão da expressividade da arte na contemporaneidade.

O final melancólico lança uma questão que deverá repercutir como efeito de leitura, pois a ausência da resposta é tão significativa quanto a não-ação no teatro. Diante da dualidade “mais forte e mais horrível” entre vida e morte, Ionesco assume sua impotência, e a da literatura:

Pode-se formular o que ainda não está formulado, mas não se pode chegar a dizer o que é indizível. Se a literatura não pode dizê-lo, se a morte não pode ser interpretada, se o indizível não pode ser dito, para quê, então, a literatura?²⁶⁴ (IONESCO, 2006, p. 367)

monde et ce qu'il faudrait voir, ce sont les articulations et les mécanismes modernes de cette agression permanente de l'homme contre l'homme. Nous savons bien que nous ne savons plus de quel côté est la colonisation. »

²⁶⁴ « On peut formuler ce qui n'est pas encore formulé, mais on ne peut pas arriver à dire ce qui est indicible. Si la littérature ne peut le dire, si la mort ne peut être interprétée, si l'indicible ne peut être dit, à quoi bon, alors, la littérature ? »

TERCEIRO ATO: AÇÃO

Na coxia, o autor, recontando a vida de outro autor, acaba por revelar-se: “Tudo depende, nesta vida, apenas do primeiro passo que se dá. O primeiro passo lhe dá toda a sua personalidade futura. Não é permitido voltar atrás e tomar outro caminho. O mundo precisa cercá-lo, de uma vez por todas, em uma definição simples, curta e definitiva, em relação à qual nunca se pode voltar atrás. E o indivíduo é obrigado a se conformar com sua própria definição. Às vezes, isso lhe agrada. Outras vezes, o sufoca”²⁶⁵. (*Hugoliade*, 1982, p. 86)

A cena, o ambiente em que se passa a história já foi apresentado; também as personagens mais importantes, confidentes e antagonistas do herói, nos foram apresentadas pelo espelho oblíquo de seu olhar. Chegados ao terceiro e último ato, não nos resta mais do que dar início à ação: paradoxalmente, saímos do palco em direção à coxia, lugar mágico de criação e transformação, em que telas pintadas viram cenário, atores passam a se assumir personagens e o texto, enfim, é trabalhado em forma de espetáculo que só precisa transpor a cortina para acontecer plenamente. Os bastidores da criação crítica de Ionesco vão se descortinar: no Fundo Ionesco, que acolhe tantas encenações possíveis quanto imaginadas pelo escritor, não buscamos dar conta do processo de criação, fábula deflagrada pelos estudos genéticos mais atuais, mas sim observar movimentos de escritura – lidos aqui como ações teatrais – que apontam para um projeto artístico e crítico elaborado, com base em uma concepção estética bastante definida e reiterada: a expressão, ao mesmo tempo fundo e forma.²⁶⁶

Ionesco perseguia a expressão, embora tivesse levantado dúvidas já em parte de seu diário publicado em *Non* quanto à possibilidade de a expressão dar conta plenamente de um Eu autêntico, encoberto ou dissimulado por outros eus de que se vale o autor no ato

²⁶⁵ « Tout ne dépend, dans cette vie, que du premier pas qu'on fait. Le premier pas vous donne toute votre personnalité future. On ne vous permet point de revenir sur vos pas et d'emprunter une autre voie. Le monde a besoin de vous enfermer, une fois pour toutes, dans une définition simple, courte et définitive, sur laquelle on ne peut jamais revenir. Et l'individu est obligé de se conformer à sa propre définition. Quelquefois cela lui plaît. D'autres fois cela l'étouffe. »

²⁶⁶ Claudia Amigo Pino retrata nas obras *A ficção da escrita* (2004) e *Escrever sobre escrever* (em parceria com Roberto Zular, 2007) o percurso dos estudos genéticos: do início das atividades do Institut des Textes et Manuscrits Modernes do CNRS (Paris-FR), que, desvinculando-se da filologia, buscava para a teoria da literatura o estatuto de ciência, comprovável pelo caráter documental dos estudos genéticos; até as abordagens mais modernas, ligadas à vertente brasileira da crítica genética, que não busca reconstituir o processo de criação do escritor, nem sua cronologia, mas pensar o recorte como uma possibilidade de leitura dos manuscritos.

da escritura. Reticente, duvidando sempre, sabemos, no entanto, que Ionesco persistiu em sua busca intermitente: variou os meios de expressão, aventurou-se por formas artísticas diversas, sem nunca abandonar de fato a verve teatral que já estava em sua produção desde os primeiros escritos críticos, ainda na Romênia. Mais do que a obra, Ionesco é uma figura marcada pela teatralidade.

Nas entrevistas gravadas para a televisão, nos filmes que realizou e protagonizou, nos vários registros gravados em áudio e vídeo (disponíveis no Institut National de l'Audiovisuel), além dos textos escritos, das narrativas de entrevistadores dos encontros com o dramaturgo, de relatos de amigos e companheiros de trabalho da época, Ionesco se apresenta e é apresentado como uma figura engraçada, um palhaço, um personagem saído de suas peças, que fala de assuntos sérios em tom cômico ou, inversamente, de coisas risíveis em tom absolutamente circunspecto. O espírito da contradição, no cerne de seu teatro e de sua crítica, também se faz presente em sua encenação autoral, que combina os elementos sem excluir nem sintetizar, sendo ao mesmo tempo o melancólico escritor que teme a morte e almeja descobrir o sentido da existência e o bufão que admite o nonsense e se compraz em rir-se do ridículo do mundo.

Antes de adentrar o universo dos manuscritos do autor, lembro o leitor que tinha duas hipóteses de leitura apriorísticas, relativas a questões diferentes da pesquisa: a primeira dizia respeito ao próprio arquivo e tinha por premissa um sistema de arquivamento pessoal (e passional) de si, que seria revelado por recortes de jornal com muitas marcas de leitura, diálogos vibrantes do autor com a marginália dos artigos, uma profusão de vozes e rasuras que fariam o deleite do geneticista. Tal ideia encontrava fundamento nos textos críticos de Ionesco, muitas vezes feitos a partir da colagem de seus comentadores, em que se ouve a voz do dramaturgo na ironia ou na violência dos trechos que ligam uma e outra citação. A segunda hipótese, mais estritamente ligada à tese, fazia supor que todo o movimento de escritura de Ionesco caminhava sempre no mesmo sentido: o do exagero, da caricatura, da adjetivação, do excesso, tomando como base para tal premissa as concepções do autor sobre o teatro e ampliando-as para outro tipo de produção.

O cotidiano da pesquisa no Fundo Ionesco revelou-se, desse ponto de vista, duplamente frustrante e as duas hipóteses caíram por terra tão logo tive acesso aos primeiros documentos. Ionesco não parecia cuidar de maneira tão pessoal de seu arquivo, nem interagir de forma passional com os textos publicados a respeito de suas peças. O geneticista pode se deleitar com o Fundo – é claro! – mas não encontrará na parte dedicada à imprensa, aos recortes de jornal, tantos traços de diálogo do autor com seus

interlocutores quanto fazem supor os debates de *Notes et contre-notes*, e ainda menos os traços das disputas passionais encenadas ao longo dos anos 1950 com os críticos de vários periódicos. Encontrará menos traços de violência do que seu apagamento: no lugar do exagero, da caricatura, chama a atenção do pesquisador a constante tentativa de modalização do discurso, operada no momento de releitura dos textos para sua publicação definitiva e traduzida por supressões e substituições do que poderia parecer muito agressivo ou polêmico.

Mas Ionesco não é polêmico? E tudo o que vimos lendo até aqui, todas aquelas provocações, as querelas com os críticos? Em *Non*, ele já se gabava de ter o “espírito da contradição”... Em *Hugoliade*, como visto na abertura deste ato, não é o próprio Ionesco quem acredita que “tudo depende, nesta vida, apenas do primeiro passo que se dá”? O dramaturgo vai se construindo como escritor por meio dessas contradições: entre o absurdo e o clássico, o bufão e o acadêmico, o polêmico e o ponderado. Em um movimento pendular, temos basicamente dois movimentos: de ênfase e de apagamento. Encenações autorais adequadas a diferentes espaços cênicos, são as marcas desses discursos que se deseja mostrar na coxia de *Notes et contre-notes*.

Peripécias da teatralidade

Catar Feijão

1.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.

Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo;
pois catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.

Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a como o risco.

(João Cabral de Melo Neto)

Protagonista do debate no cenário teatral da segunda metade do século XX, a teatralidade não é uma noção definida ou definitiva, já que contém em si algo de dêitico, ou seja, seu sentido depende do lugar de enunciação e da voz que a constitui. “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, proclamava Camões em uma época de intensa modernidade: uma modernidade *avant la lettre*. Entender a teatralidade como “característica ou qualidade do teatral”, como fazem os dicionários, não é suficiente, pois o que os clássicos gregos julgavam teatral era diferente dos renascentistas, por sua vez diferentes dos românticos alemães, aos quais os modernistas e vanguardistas vinham também confrontar ou acrescentar novas ideias de teatral, além do anti-teatral, do pós-dramático, do performático, toda essa multiplicidade abarcada pela contemporaneidade.

Em tempos de espetáculos teatrais que tensionam os limites para além do pós-dramático²⁶⁷, a dicotomia teatralidade e antiteatralidade certamente não é a mesma de há 50 ou 60 anos – a própria estrutura dual, que prevê duas pulsões definidas e opostas, é algo muito característico dos anos 1950, mas que veio se relativizando junto com outras dualidades: assim, a divisão entre texto e espetáculo, central para o debate do começo do século XX, está bastante superada no começo do XXI, depois de o pêndulo ter oscilado entre um e outro polo; de maneira análoga, e mesmo por extensão, a separação entre autor e diretor/encenador, que revelava disputas de poder em torno de 1950, baseadas na noção de autoridade sobre a peça, em nossos dias tem pouca ou nenhuma importância, na medida em que o processo criativo se quer cada vez mais coletivo. Se pensarmos no espaço físico, um dos fatores determinantes da composição do espetáculo, a própria distinção entre cena e audiência, ou palco e plateia, também há tempos se relativizou por meio de propostas que

²⁶⁷ Como exemplo, e só como exemplo, houve, em junho de 2014, a apresentação de um espetáculo na Universidade Federal Fluminense durante a festa Xereks Satâniks que causou grande estardalhaço na imprensa, levando a UFF a divulgar nota em sua página na internet com a solicitação de imagens que ajudem nas investigações. A performance polêmica colocava em cena uma mulher que tinha a vagina costurada diante do público. O evento foi promovido pelo grupo de pesquisa “Cultura e cidade contemporânea: arte, política cultural e resistências”, cadastrado no Cnpq, que tem como foco “a interdisciplinariedade entre Política Cultural, Arte e Urbanismo. O grupo busca e analisa precedentes de ‘Ações artísticas’ que tem como pano-de-fundo uma inconformidade à processos de Especulação e segregação urbanas a partir da década de 1960, chegando às faces contemporâneas das formas de OPERAR artisticamente: subversões poéticas, resistências, dispositivos críticos. Objetiva-se igualmente mapear ‘subversões’ à usurpação das possibilidades de política cultural. Analisamos em especial operações artísticas na esfera pública e em instituições artísticas, atentando para as ‘modalidades de produção cultural’, agenciamento e impacto crítico. Os resultados esperados são a produção pelos pesquisadores e alunos envolvidos, da UFF, UFES e UFBA de seminários internos, apresentação de artigos e trabalhos em colóquios, seminários e simpósios nacionais e internacionais.” (Disponível em: <http://plsql1.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=00056046DNZ8FP>. Acesso em 10/06/14.) O debate levantado pela performance, cujo diálogo com a proposta do grupo de pesquisa me parece bastante evidente, percorreu tabus de várias ordens: morais, religiosos, políticos e, claro, artísticos. Em inúmeras páginas de redes sociais e de periódicos, uma velha questão sempre viva teimava em aparecer: o que é arte?

fazem percorrer os espaços vivos de prédios ou ruas e em que a interação com o público é condição para a evolução das sequências cênicas.

No entanto, durante boa parte do século XX, e especialmente no tempo-espaço em que se inscreve a produção ora em análise, a tentativa de definição da teatralidade como “operador analítico”²⁶⁸ de certo tipo de teatro parecia ser um objetivo de grande importância, ao qual os críticos Roland Barthes e Bernard Dort se dedicaram, tomando como paradigma o teatro – e a teatralidade – de Bertolt Brecht. À parte a fluidez do significado do dicionário, existe aí um lastro de verdade: o que os críticos buscavam na produção cênica era justamente a “característica ou qualidade do teatral” ou, em outras palavras, uma confissão do teatral.

Por uma peripécia do destino, acontece algo que Ionesco não poderia jamais imaginar: proponho começar a pensar sobre a teatralidade de sua escritura a partir do conceito definido por seu antagonista, Roland Barthes. Ainda hoje é possível ouvir os ecos da célebre definição de Barthes, segundo a qual a teatralidade “é o teatro menos o texto” (BARTHES, 1954, p. 46). A leitura do “Théâtre de Baudelaire”, ensaio publicado na revista *Théâtre Populaire*, parte de quatro projetos de teatro do poeta francês, mas não se restringe a eles, uma vez que, para Barthes, embora a teatralidade ultrapasse o texto, ela não significa necessariamente o complemento cênico por excelência, a cena.

A teatralidade iria além dessa dualidade que simplifica as relações entre texto e cena. Do teatro de Baudelaire, não se tem mais do que quatro projetos; a teatralidade buscada reside, portanto, no “teatro menos o texto” desses esboços, mas também dos poemas do autor de *Paraísos artificiais*. Para Barthes, ao contrário do que a máxima em si poderia fazer supor, a teatralidade não está na realização cênica.

O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica sobre a cena a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção ecumênica de artifícios sensoriais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, ela é um dado de criação, não de realização.²⁶⁹ (BARTHES, 1954, p. 46)

²⁶⁸ Expressão utilizada por Luiz Fernando Ramos em seu artigo “Teatralidade e Antiteatralidade”. Iⁿ: *Sala Preta*, vol. 13, junho/2013. Destaco o número da revista *Sala Preta*, dedicado à discussão dos conceitos “teatralidade” e “antiteatralidade”, por meio da tradução de textos seminais, antes inéditos em língua portuguesa, como “A representação emancipada”, de Bernard Dort; “A invenção da teatralidade”, de Jean-Pierre Sarrazac; e “Pânico de palco: modernismo, antiteatralidade e drama”, de Martin Puchner.

²⁶⁹ « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une

Nos projetos teatrais de Baudelaire, Barthes distingue o que é puramente narrativo, como os momentos em que o poeta dá indicações de encenação que se aproximam mais do olhar do espectador, ou da “verdade do crítico” (BARTHES, 1954, p. 47), daquilo que é a verdadeira teatralidade: quando Baudelaire trata do corpo do ator, do jogo cênico dos atores, “da corporeidade perturbadora do ator”, que coloca em questão toda a dicotomia entre o natural e o artificial, o ser e o parecer, nesses momentos, Barthes identifica que “Baudelaire tinha o sentido agudo da teatralidade mais secreta e também a mais perturbadora, aquela que coloca o ator no centro do prodígio teatral e constitui o teatro como o lugar de uma ultra-encarnação”²⁷⁰ (BARTHES, 1954, p. 47-48).

Para o crítico, no entanto, é nos projetos de teatro de Baudelaire que menos se pode ler sua teatralidade: dispersa pela obra do poeta francês, “a teatralidade de Baudelaire foge de seu teatro para se estender no restante de sua obra”²⁷¹ (BARTHES, 1954, p. 48). Em *Paraísos artificiais*, ela se encontraria na “ênfase aguda e leve” que afeta a maneira teatral de perceber a realidade. Na poesia, também a percepção é alterada pela “graça do artificial” sobre a matéria condensada e iluminada, como no palco. Dos projetos para o teatro, Barthes faz questão de demonstrar o quão pouco eles apresentam de teatral: primordialmente narrativos, com diálogos literários, e não teatrais, ou sequências irrealizáveis em seu tempo – que só o cinema ou o teatro dos anos 1950 poderia pensar –, os textos de Baudelaire não foram pensados para o teatro, confissão feita pelo poeta: “Confesso que não pensei absolutamente na encenação”²⁷² (BARTHES, 1954, p. 50).

A ideia de que a teatralidade é “o teatro menos o texto”, mas, ao mesmo tempo, uma pulsão que já existe no texto e que o ultrapassa, sem residir, por isso, em seu par complementar, a encenação, mostra-se potencial: a cena não é condição *sine qua non*, mas considerada em sua virtualidade para se projetar o efeito desejado. Outro dado que chama a atenção na análise apresentada por Barthes é que a teatralidade de Baudelaire aparece por três vezes ligada à ideia de “artificialidade”, identificada pelo crítico como “manifestação de uma categoria primeira do universo baudelairiano”²⁷³ (BARTHES, 1954, p. 47).

Assim, o sentimento de teatralidade autêntica emerge, para Barthes, no momento em que surge o corpo artificial do ator, cuja natureza dupla serve em igual medida ao corpo

œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. »

²⁷⁰ « Baudelaire avait le sens aigu de la théâtralité la plus secrète et aussi la plus troublante, celle qui met l'acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme le lieu d'une ultra-incarnation. »

²⁷¹ « Ainsi la théâtralité de Baudelaire fuit son théâtre pour s'étendre dans le reste de son œuvre. »

²⁷² « J'avoue que je n'ai pas du tout pensé à la mise en scène. »

²⁷³ « C'est que pour Baudelaire, la condition de l'acteur c'est d'être prostitué ('Dans un spectacle, dans un bal chacun jouit de tous') : sa venusté n'est donc pas sentie comme un caractère épisodique et décoratif [...], elle est nécessaire au théâtre comme manifestation d'une catégorie première de l'univers baudelairien : l'artificialité. »

vivo e à função de objeto. Em linhas muito gerais, poder-se-ia sintetizar essas linhas do texto de Barthes (às quais voltarei adiante) da seguinte maneira: de um lado, na potencialidade do teatral, a ideia de criação em processo; de outro lado, o elogio da artificialidade integrante do real, uma tensão que não se resolve.

Ensaio capital para as discussões em torno da teatralidade, “A representação emancipada”, de Bernard Dort (1988), toma como base o texto de Barthes e amplia seu alcance, ao mesmo tempo em que atualiza o conceito. Para Dort, mais do que uma “espessura de signos”, como declarava Barthes, a teatralidade “é também o deslocamento desses signos, sua combinação impossível, seu confronto sob o olhar do espectador desta *representação emancipada*” (DORT, 2013, p. 55. Grifos do autor.). O crítico demonstra a princípio a ascensão da figura do encenador ao longo do século XX e a criação da ideia do texto cênico, ao mesmo tempo diferente e complementar do texto dramático. Essa revolução na maneira de conceber o teatro fez oscilar também o objetivo, ou o efeito pretendido, da arte teatral: já não se trata de, pela mimese, buscar a absorção do espectador, sua identificação ao drama mostrado em cena, mas a percepção da cena no que tem de espetacular, objeto de criação coletiva. Poder-se-ia pensar, então, que a representação se “emancipa” da própria ideia de representar.

Exemplo máximo de teatralidade tanto para Barthes quanto para Dort, Bertolt Brecht e sua proposta com o Berliner Ensemble surgem no ensaio como síntese da representação emancipada de que trata Dort. Para ele, a independência dos elementos cênicos, como texto, espaço e interpretação, que podem se completar ou se anular dentro do espetáculo, colabora para a polifonia necessária à criação de lacunas a serem preenchidas pelo público, pois, segundo Dort, Brecht “sempre quis fundamentá-la [a representação] não em si, mas no que está fora: o lugar e a reflexão do espectador” (DORT, 2013, p. 53-54). O teatro crítico de Brecht é lido por Bernard Dort como a consolidação de uma mudança de pensamento, a “pedra angular da representação” (DORT, 2013, p. 53).

Mais recentemente, em 2008, o filósofo francês Jacques Rancière publicou uma coletânea de ensaios intitulada *Le Spectateur émancipé*. Assim como o ensaio de Bernard Dort, trata-se da questão da representação, mas, tensionando o aspecto político, o autor reflete sobre o ponto de vista do espectador: quanto existe de “emancipado” nesse espectador da arte do século XX? No teatro da mimese, “o paradoxo do espectador” (RANCIÈRE, 2008, p. 8) consistia em não conhecer a verdade, já que o teatro criava uma ilusão; e não poder agir, uma vez que sua posição deveria se resumir à passividade da observação. A emancipação de Dort não se configura como tal para Rancière; segundo o filósofo, tanto

Artaud quanto Brecht, críticos da mimese teatral, cada um a seu modo, continuam os mesmos princípios do teatro dito tradicional, pela ideia mesma de desejar provocar efeitos de “distanciamento” ou “identificação”, determinando *a priori* a reação do espectador.

Mas não se poderia inverter os termos do problema perguntando se não é justamente a vontade de suprimir a distância que cria a distância? O que é que permite declarar inativo o espectador sentado em seu lugar, se não a oposição radical previamente estabelecida entre ativo e passivo? Por que identificar observar e passividade, senão pela pressuposição que observar quer dizer se comprazer à imagem e à aparência ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade senão pelo preconceito que a fala é o contrário da ação? Essas oposições – observar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são qualquer outra coisa que oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma partilha do sensível, uma distribuição *a priori* de posições e capacidades e incapacidades ligadas a essas posições.²⁷⁴ (RANCIÈRE, 2008, p. 18)

Para Rancière, a emancipação do espectador não é uma criação dos artistas nem o resultado do desenvolvimento teórico dos intelectuais ou filósofos: “é nossa situação normal”²⁷⁵ (RANCIÈRE, 2008, p. 23). Porque ser espectador emancipado, sem as amarras de responder de maneira correta aos estímulos, significa ter liberdade de ler e associar ou dissociar os signos, e essas são atividades que fazem parte da prática natural da observação, ativa, e não passiva.

Em “A invenção da teatralidade”, Jean-Pierre Sarrazac estabelece os anos 1950 e a presença de Roland Barthes e Bernard Dort na revista *Théâtre populaire* como mirante para observar a história da teatralidade no século XX. Como o próprio Dort antes dele, o autor recupera o surgimento e a crescente importância da figura do encenador, que determina a mudança na maneira de olhar a linguagem cênica, como elemento autônomo dentro do teatro, e esse caráter processual do espetáculo que se dá a ver no centro mesmo da representação já é apresentado por Sarrazac como *teatralidade*.

O autor recupera as premissas do “teatro crítico” de Barthes e Dort para

²⁷⁴ « Mais ne pourrait-on pas inverser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. »

²⁷⁵ « Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. »

demonstrar como os críticos da *Théâtre populaire* primeiro refletiram sobre o termo teatralidade. Influenciados principalmente pelo teatro de Bertolt Brecht, eles defendiam um tipo de teatro crítico: a necessária ruptura entre o real e a cena, inscrita sobre a página em branco do espaço cênico – esse espaço vazio que pode ser considerado o grau zero do teatro. A teatralidade seria, nesse sentido, o olhar do teatro sobre si mesmo. Ou seja, não tão distante da vanguarda dos anos 1950, por meio das peças de Beckett, Ionesco e o primeiro Adamov.

Vale notar a ressalva de Sarrazac em relação à pretendida oposição entre essas duas vertentes do teatro no período, que se distanciavam menos pelos pressupostos teatrais do que pelas questões ideológico-políticas. Como ressalta o autor, Dort e Barthes demonstraram a princípio certo entusiasmo pela literalidade das peças desses autores, que representavam um tipo de teatro do “estar-aí”, afirmando pela materialidade, inclusive da linguagem, a busca pela teatralidade:

À distância, e com todo respeito ao contexto, pode-se perguntar se o modo como Dort e Barthes rejeitam Beckett nesse momento, relegando-o às trevas de um teatro metafísico e de vanguarda burguesa (e o próprio Adamov faz com que suas peças iniciais tenham destino semelhante) não tem algo de excessivo e injusto... A reprovação retrospectiva que se pode fazer aos críticos de *Théâtre populaire* é a de ter confundido a obra dos dramaturgos dos anos cinquenta com a leitura idealista que deles foi feita (em Beckett, Anouilh privilegia o símbolo da ausência de Godot, em lugar da hiperpresença “literal” de Vladimir e Estragon). (SARRAZAC, 2013, p. 62)

Passados cinquenta anos, hoje é mais fácil perceber o quanto havia de comum na busca pela teatralidade dos brechtianos e dos vanguardistas. A ideia do teatro que se revela como tal, que reivindica seu estatuto de processo que se dá a ver em cena, aparece tanto em Brecht, quando defende que o “teatro confesse que é teatro” (apud. SARRAZAC, 2013, p. 57), quanto em Ionesco, para quem “o teatro só pode ser teatro” (IONESCO, 2006, p. 68). As divergências políticas parecem ter determinado, em alguma medida, a leitura das peças, tanto de um lado quanto do outro. Assim, veremos que Ionesco nem sempre se opõe ao teatro de Bertolt Brecht e à proposta do Berliner Ensemble, mas sua perspectiva foi abalada em virtude da relação com os críticos brechtianos. Na contramão, Dort e Barthes, como bem nota Sarrazac, a princípio seduzidos pela literalidade das peças dos autores dos anos 1950, acabam influenciados pela leitura ora psicanalítica, ora simbolista que delas se

fez, que insistia em decifrar os excessos ou ausências materiais em vez de tomá-los como eram: excessos e ausências cênicos.

Ionescade: uma anti-biografia do Fundo Ionesco

Antes de descrever meu percurso de pesquisa um pouco específico, julgo importante fazer uma espécie de estado da questão do Fundo Ionesco no Departamento Artes do Espetáculo da Biblioteca Nacional da França. Para essa apresentação, sirvo-me dos dados oferecidos por Jean-Baptiste Raze, Conservador do fundo, bem como das informações de Joëlle Garcia, Chefe do serviço de Arquivos e Impressos do Departamento até 2013, momento da pesquisa, que primeiro me apresentou as linhas diretivas do arquivo.

O Fundo Ionesco entrou na BNF em 2009, por ocasião do centenário de nascimento do escritor. A doação e a exposição Ionesco foram organizadas por Marie-France Ionesco e Noëlle Giret, diretora do Departamento de Artes do Espetáculo na época. A exposição resultou na publicação de um catálogo extremamente interessante, em que textos críticos e testemunhos se intercalam a reproduções de documentos do Fundo Ionesco, como fotos, recortes de jornal, cartas e também transcrições de textos inéditos.

De acordo com Raze, encarregado da coleção, trata-se de um fundo “ressuscitado”, uma vez que ele teria sido constituído no momento da doação (2008-2009) a partir de arquivos coletados em vida, mas também depois da morte de Ionesco, por sua família. É assim que é possível recobrir um amplo panorama cronológico: dos anos 1910, cujos documentos retraçam a infância de Ionesco, até o início dos anos 2000, depois da morte do dramaturgo. Com efeito, e de modo geral, não há muitos traços autorais de arquivamento: como exemplo, os recortes de jornal foram, em sua maioria, recolhidos por uma empresa, *Le Courrier de la Presse*, que era encarregada de recolher todas as reportagens em que o nome de Ionesco (sublinhado em azul) aparecesse [Anexo 1].

No que concerne o volume do Fundo Ionesco, vale notar que, até o momento, são 167 caixas de arquivos, em um total de 15 metros lineares. São manuscritos, datiloscritos, recortes de jornal, programas de peças, cartazes, fotografias, diapositivos e documentos áudio-visuais. Os temas cobertos também são dos mais variados: vida pessoal, infância, tese, obras literárias, literatura em geral, artes, política, direitos autorais, conferências e entrevistas.

Uma vez que Ionesco é primordialmente um autor de teatro, a parte do Fundo dedicada às obras teatrais é a mais ampla: contém 51 caixas, com arquivos sobre as

diferentes peças do escritor. Trata-se de uma documentação mais ou menos rica de acordo com as peças; uma a duas caixas para a maioria das peças, mas cinco para *Les chaises* e *La Cantatrice chauve*, oito para *Rhinocéros* e nove para *Le Roi se meurt*, de acordo com as informações do conservador.

Para essa parte especialmente rica do Fundo Ionesco, os documentos cobrem desde a gênese até a recepção das peças; existem cadernetas, notas manuscritas atestando a gênese e as modificações em relação ao original; há também documentos sobre o espetáculo montado: a correspondência com o diretor, notas de encenação, fotografias; e ainda documentos sobre a recepção: artigos de imprensa, entrevistas, estudos. Além disso, nos domínios das obras teatrais, existe ampla documentação sobre as reprises, adaptações para a televisão e sobre direitos autorais.

A classificação do Fundo Ionesco ainda se encontra em fase de inventário, e o caráter provisório da classificação é inevitável; mesmo se a obra teatral ocupa um lugar maior na produção do escritor, o imbricamento com a vida privada e seus pensamentos sobre a política e a arte engajada *versus* arte liberada faz com que as fronteiras entre a ficção e o aspecto pessoal sejam sempre fluidas. De fato, o teatro de Ionesco é, em alguma medida, autobiográfico, da mesma maneira que sua produção autobiográfica/crítica é teatral, a encenação de um personagem Ionesco.

No caso particular da minha pesquisa, que não investiga os dossiês das obras teatrais, o esforço foi maior: primeiro, reunir os escritos que poderiam estar na origem de *Notes et contre-notes*; ainda havia os recortes de jornal, bastante numerosos; e os escritos sobre teatro e literatura de modo mais geral, nos quais encontrei farto material para a tese. Além disso, verifiquei as fichas de leitura para a tese que Ionesco preparava sobre o tema do pecado e da morte na poesia francesa desde Baudelaire; a correspondência do escritor, especialmente com os diretores e críticos dramáticos; e o dossiê da peça *l'Impromptu de l'Alma*.

Na Ionescade empreendida, o “espírito de contradição” de que Ionesco é feito parecia se multiplicar em dualidades que expunham uma identidade fraturada: romeno e francês, esquerda e direita, revolucionário e reacionário, clássico e vanguarda, o dramaturgo preserva suas tensões em sua natureza primeira, insolúveis e irreduzíveis. Assim, a pesquisa dos manuscritos acrescenta mais uma tensão para a composição de uma ideia do autor: por um lado, o desejo da ênfase, do excesso, da polêmica, que aparece principalmente nos documentos manuscritos, na correspondência e nas anotações de leitura; por outro lado, o

momento de passar a limpo, que pressupõe a releitura de si, traz consigo um apagamento revelador da modalização do discurso, que se opera por supressões e substituições.

O caso do manuscrito perdido (ou encontrado)

Para abrir os trabalhos que tocam os manuscritos, proponho, paradoxalmente, começar por aquele que não participa do Fundo Ionesco da Biblioteca Nacional da França²⁷⁶. Adquirido em 2000, antes, portanto, da doação do acervo em 2009, o manuscrito do texto “Théâtre et anti-théâtre”, datado de 1955, não está publicado em nenhum dos volumes de crítica do escritor. Trata-se, portanto, de um documento à parte de qualquer dossiê, mas que traz as marcas autorais, estilo e concepções de Ionesco. A partir de uma transcrição livre, procuro dar minhas impressões de uma primeira leitura. Segue, assim, o conteúdo do manuscrito:

Manuscrit : My 355
1955

Fólio 1²⁷⁷

	7	1
10 série		la foule et ses
images		

Théâtre et anti-théâtre

~~que la conférence de M. — donnée en mai dernier
est une interprétation très exacte, très (...) de mes
quelques pièces, et je l’approuve entièrement. Si des~~

²⁷⁶ O manuscrito do artigo “Théâtre et anti-théâtre”, autógrafo, assinado por Eugène Ionesco e datado de 1955, foi adquirido pela Bibliothèque Nationale de France em 2000 e está disponível para consulta no Departamento de Manuscritos. Esse documento não integrava a coleção particular de Ionesco e já se encontrava na BnF no momento em que Marie-France Ionesco fez a doação do Fundo Ionesco. Encontrei o manuscrito, e também parte da correspondência do dramaturgo e o manuscrito de uma adaptação de *les Grandes Chaleurs*, a partir da peça de Caragiale, durante o estágio de pesquisa na BnF em 2012.

²⁷⁷ <“Teatro e anti-teatro”>

~~que a conferência de M. feita em maio passado é uma interpretação muito exata, muito [ilegível] de
minhas algumas peças, e eu a aprovo inteiramente. Se as pessoas não quiseram compreender apreender o
que o conferencista quis dizer certamente não é sua culpa, provavelmente também não é minha.~~

Na verdade, eu ~~não tenho~~ não deveria mais nada a dizer sobre meu teatro. Eu não tenho mesmo nada a dizer. Já que falamos todos, eu continuarei, no entanto; estou aqui para isso. Como , e por que, traduzir em uma linguagem discursiva, um conteúdo que só deve se exprimir na imagem, o acontecimento cênico, os antagonismos [ilegível], os diálogos, a ausência ou o silêncio como diálogo, um conteúdo que é apenas essa imagem, esse ~~aconte~~ acontecimento, essa ausência ou essa presença, ~~presente~~, essa forma? Chamo algumas de minhas peças, anti-peça, anti-comédia, pseudo-drama, mas eu só faço anti-teatro na medida em que o teatri que se vê habitualmente [ilegível] é tomado como teatro: na minha opinião, o anti-teatro, ou o não-teatro, é justamente o teatro demonstrativo, ou sermão, tendo uma mensagem que se quer deliberadamente nos impor pelos meios do discurso, o teatro literatura ou ensaio ou silogismo, - ~~em que a última cena é a conclusão das primeiras cenas, entendidas como premissas,>~~

~~personnes n'ont pas voulu comprendre saisir ce que le
conférencier a voulu dire ce n'est certainement pas
sa faute, ce n'est probablement pas la mienne
non plus.~~

En fait, je ~~n'ai~~ **ne devrais** plus rien à-dire sur
mon théâtre. **Je n'ai même rien à dire. Puisque nous parlons tous, je continuerai,
toutefois ; je suis là pour ça.** Comment, et pourquoi, traduire en
un langage discursif, un contenu qui ne doit s'ex-
primer que dans l'image, l'évènement scénique,
les antagonismes ($\leftrightarrow$); les dialogues, ~~l'absence~~ le silence comme dialogue, un contenu
qui n'est
que cette image, cet ~~évènement~~ événement, cette absence
ou cette présence, ~~présente~~, cette forme ? J'appelle certaines de mes pièces, anti-
pièce, anti-comédie, pseudo-drame, mais je
ne fais de l'anti-théâtre que dans la mesure
où le théâtre que l'on voit habituellement ($\leftrightarrow$)
est pris pour du théâtre : à mon avis, l'anti-
théâtre, ou le non-théâtre, c'est justement le théâtre
démonstratif, ou sermon, ayant un message délibéré-
ment voulu que l'on nous impose par les moyens du
discours, le théâtre littérature ou essai ou syllo-
gisme, - ~~dont la dernière scène est la conclusion
des scènes premières, entendues comme prémisses,~~

c'est-à-dire ce théâtre qui est l'instrument de tout autre chose que lui même, renie son essence, se situe sur ~~le~~ un plan qui ne lui est pas propre. Pourquoi ferais-je d'une scène une tribune ; d'une pièce, de la propagande philosophique, morale, politique, puisque nous avons déjà la tribune, puisque la pensée philosophique, politique ou scientifique a son système d'expression suffisant ? Je pense qu'une tribune est une tribune ; un manuel de physique, un manuel de physique ; une scène de théâtre, une scène de théâtre. Monsieur de la Palisse ne serait pas plus précis. Il faut donner au théâtre son autonomie, le libérer de ce qui l'(~~...~~), n'est pas lui-même ; essayer de retrouver les schémas (~~...~~) dramatiques qui sont éternels, en nous-mêmes, dans leur essence pure. Je conçois un théâtre pur. Pour cela, détruire le langage habituel, cohérent, rationnaliste ; faire du texte un prétexte pour un jeu de théâtre ; libérer ~~le~~ comédiens, spectateurs, de la manie des messages intentionnels (~~...~~) et autres contraintes, de leur cloisonnement, d'eux-mêmes. Une oeuvre de théâtre n'a pas pour but ~~de faire~~ conscient de vous enseigner quoi que ce soit ; si elle donne à réfléchir, c'est malgré elle, et c'est en dehors d'elle. Elle ne doit vraiment tendre qu'à libérer : abandonnons les idéologies, les arrières-pensées, les programmes.

J'énonce, évidemment, des choses toutes simples. Quand j'arrive à formuler une bonne palissade je suis tout joyeux et fier, car rien n'est plus difficile que de redécouvrir les vérités premières (contestables d'ailleurs

²⁷⁸ <quer dizer esse teatro que é o instrumento de qualquer outra coisa que ele mesmo, renega sua essência, situa-se em um plano que não lhe é próprio. Por que eu faria de uma cena uma tribuna; de uma peça, propaganda filosófica, moral, política, uma vez que nós já temos a tribuna, uma vez que o pensamento filosófico, político ou científico tem seu sistema de expressão suficiente? Penso que uma tribuna é uma tribuna; um manual de física, um manual de física; uma cena de teatro, uma cena de teatro. Monsieur de la Palisse não seria mais preciso. É preciso dar ao teatro sua autonomia, libertá-lo do que é ~~illegível~~, não é ele mesmo; tentar encontrar os esquemas ~~illegível~~ dramáticos que são eternos, em nós mesmos, em sua essência pura. Eu imagino um teatro puro. Para isso, destruir a linguagem habitual, coerente, racionalista; fazer do texto um pretexto para um jogo de teatro; liberar ~~o~~ atores, espectadores, da mania das mensagens intencionais ~~illegível~~ e outras limitações, de sua clausura, deles mesmos. Uma obra de teatro não tem por objetivo ~~de fazer~~ consciente de ensiná-lo o que quer que seja; se ela faz refletir, é apesar de si, e é fora de si. Ela só deve realmente tender a libertar: abandonemos as ideologias, as segundas intenções, os programas.

Enuncio, evidentemente, coisas muito simples. Quando chego a formular uma boa palissade, fico todo feliz e orgulhoso, pois nada é mais difícil do que redescobrir as verdades primeiras (contestáveis, aliás, como todas as verdades, mesmo primeiras, mas o que importa!); ~~illegível~~ a cada instante nós temos que descobri-las. Só posso afirmar e repetir que o teatro é teatro, a filosofia ou a moral, a filosofia ou a moral. A música é então outra coisa>

comme toutes vérités, même premières, mais qu'importe !) ; - (---) à chaque instant nous avons à les découvrir. Je ne puis qu'affirmer et répéter que le théâtre c'est du théâtre, la philosophie ou la morale, de la philosophie ou de la morale. La musique est-elle donc autre chose

Fólio 3²⁷⁹

9

3

qu'elle-même ? A-t-on jamais pensé mettre la morale ou la chimie en musique ? l'astronomie en sculpture ?

Certes, nous participons tous à des valeurs qui nous dépassent, qui dirigent notre comportement. Elles se rejoignent, sans doute, à la l'extrême limite, - irrationnellement ; mais les voies qui nous y mènent sont différentes. Les pensées qui peuvent se dégager d'une oeuvre théâtrale, ne lui sont pas essentielles ; elles ne doivent pas être explicites, mais implicites. Elles sont, au théâtre, de la chair ou du sang, des larmes ou des rires, de la présence réelle, de l'absence sentie, de la vie. Je ne vise, qu'à réaliser un théâtre primitif, avec des images, des couleurs, des voix, des gestes et gesticulations, des bouts de bois, des planches peintes, - et des mots aussi ; tantôt pas assez, tantôt trop, - qui ne veulent rien dire – du moins de façon claire – en dehors de leur intégration dans le devenir scénique. Je déteste la pièce de théâtre raisonnement, construite comme un syllogisme, dont les dernières scènes constituent la conclusion logique des scènes introductives, considérées comme des prémisses. La démonstration est évidence ; le

²⁷⁹ <que ela mesma ? Já pensamos em colocar a moral ou a química em música? A astronomia em escultura?

Certamente, nós participamos todos de valores que nos ultrapassam, que dirigem nosso comportamento. Elas se unem sem dúvida, no limite extremo – irracionalmente ; mas as vias que nos levam a eles são diferentes. Os pensamentos que podem se depreender de uma obra teatral não lhe são essenciais; eles não devem ser explícitos, mas implícitos. Eles são, no teatro, a carne ou o sangue, as lágrimas ou os risos, presença real, ausência sentida, vida. Eu só viso a realizar um teatro primitivo, com imagens, cores, vozes, gestos e gesticulações, pedaços de madeira, tábuas pintadas, - e palavras também; tanto não o suficiente, tanto demais, - que não querem dizer nada – ao menos de modo claro – fora de sua integração no tornar-se cênico. Detesto a peça de teatro raciocínio, construída como um silogismo, em que as últimas cenas constituem a conclusão lógica das cenas introdutórias, consideradas como premissas. A demonstração é evidência ; o>

destin est inéluctable, il n'est pas logique.

On parle beaucoup, depuis cinquante ans, du déclin du théâtre. En réalité, c'est parce qu'il est un genre excessivement dangereux. Il n'y a pas à se tromper, du moins, pas longtemps. Il ne résiste, que s'il réalise pleinement son essence. De temps à autre, un Strindberg et, un Pirandello, un Ghelderode le découvrent en eux et nous le restituent, en sa pureté originelle, d'une façon instinctive : et ce ne sont ni les théories pirandelliennes sur la personnalité qui le font vivre, **ni les théories brechtiennes**, ni la ~~métaphysique~~ philosophie de Strindberg, ni la critique du clergé ou la théologie de Ghelderode : mais leurs phantasmes, leur passion, un univers ~~et~~ poétique et dramatique qui s'en dégage, à leur insu, **au-delà de toute pensée claire, au delà du jugement que l'auteur porte sur son oeuvre.**

À part la vie créée, le théâtre, comme tout art, ne doit servir à rien, ne doit servir qu'à l'inutile ; il n'est pas « engagement », pour employer cette effrayante l'expression à la mode, mais bien « désengagement ». ~~Mais~~ Pourtant ce désengagement, ce dépaysement, cet oubli de soi, cet arrachement au monde utilitaire, - est un inutile indispensable, si je puis m'exprimer ainsi, une purge, et une restitution.

Eugène IONESCO

²⁸⁰ <destino é inelutável, ele não é lógico.

Fala-se muito, há cinquenta anos, do declínio do teatro. Na verdade, é porque ele é um gênero excessivamente perigoso. Não há em que se enganar, ao menos, não por muito tempo. Ele só resiste se realiza plenamente sua essência. De vez em quando, um Strindberg e, um Pirandello, um Ghelderode o descobrem em si e no-lo restituem, em sua pureza original, de uma maneira instintiva: e não são nem as teorias pirandellianas sobre a personalidade que o fazem viver, nem as teorias brechtianas, nem a ~~metafísica~~ filosofia de Strindberg, nem a crítica do clero ou a teologia de Ghelderode: mas seus fantasmas, sua paixão, um universo ~~et~~ poético e dramático que se depreende, sem seu conhecimento, além de todo pensamento claro, além do julgamento que o autor porta sobre sua obra.

À parte a vida criada, o teatro, como toda arte, não deve servir para nada, só deve servir ao inútil; ele não é “engajamento”, para usar essa assustadora ~~a~~ expressão da moda, mas sim “desengajamento”. ~~Mas~~ No entanto esse desengajamento, esse despaisamento, esse esquecimento de si, essa amputação do mundo utilitário, - é um inútil indispensável, se posso me expressar assim, uma purificação, e uma restituição.>

A parte mais fluida do texto, do ponto de vista material (menos rasuras ou acréscimos) é justamente a parte em que retoma algumas ideias chave de Ionesco, aquelas que ele repete em vários textos. O fôlio 2 é um bom exemplo. Há algumas rasuras, mas não acréscimos; parece-me um texto mais limpo, em que Ionesco retoma a ideia de que teatro deve ser teatro, e não estar a serviço de propaganda ideológica. Também no fôlio 3 há um trecho que não apresenta rasuras, em que se pode ler um deixar fluir poético: “Os pensamentos que podem emergir de uma obra teatral não lhe são essenciais; eles não devem ser explícitos, mas implícitos. Eles são, no teatro, a carne ou o sangue, lágrimas ou risos, a presença real, a ausência sentida da vida”²⁸¹.

No fôlio 4, um acréscimo me chama a atenção: Ionesco ainda não tinha mencionado Brecht nesse texto, e então o faz, numa inserção de “nem as teorias brechtianas” [ni les théories brechtiennes], feita com outro tipo de caneta, aparentemente no processo de revisão do texto, e abrindo uma chave entre Pirandello e Strindberg (que, diferentemente de Brecht, tinham sido citados pouco antes). Com a mesma caneta, Ionesco acrescenta, no final mesmo desse parágrafo, a questão do julgamento que o próprio autor faz de sua obra – aqui, parece-me que ele explicita o que tinha acabado de dizer, mas não ficou satisfeito com a economia do “sem seu conhecimento” [à leur insu]: era preciso afirmar, mais uma vez, a insuficiência da objetividade: “além de todo pensamento claro, além do julgamento que o autor faz de sua obra”.

Os acréscimos em geral demonstram essa desconfiança da economia: é preciso dizer, falar de diferentes maneiras, fazer-se compreender. A repetição – de palavras, estruturas, objetos – vem concretizar esse desejo de mostrar; também nesse manuscrito, não basta dizer “eu não tenho mais nada a dizer sobre meu teatro”: é preciso ampliar: “eu não deveria dizer mais nada...”; “eu não tenho mesmo nada a dizer. Uma vez que nós todos falamos, eu continuarei, no entanto; eu estou aqui para isso”.

No fôlio 3, a supressão do artigo “la” indica o acréscimo de um adjetivo: assim, não se trata apenas do “limite”, mas do “limite extremo”. Da mesma maneira, já no final do texto, diante da palavra-chave “engajamento”, a repulsa do autor se traduz pelo acréscimo: não é apenas “empregar a expressão da moda”, mas sim “empregar esta *assustadora* expressão da moda”. A adjetivação que se dá por acréscimo posterior faz pensar num trabalho de (re)escritura que prima pela ênfase, pela expressividade de um escritor atento ao efeito da palavra sobre o leitor/público.

²⁸¹ « Les pensées qui peuvent se dégager d’une oeuvre théâtrale, ne lui sont pas essentielles; elles ne doivent pas être explicites, mais implicites. Elles sont, au théâtre, de la chair ou du sang, des larmes ou des rires, de la présence réelle, de l’absence sentie, de la vie ».

O manuscrito encontrado na garrafa era tentador: enquanto o acesso ao Fundo Ionesco não era possível por questões burocráticas, a imersão de material inédito, curiosamente fora do fundo, autógrafo e assinado parecia garantir mais do que a autenticidade, a confirmação da hipótese de leitura aventada a partir de *Notes et contre-notes*. O intervalo entre o acesso aos fólios acima transcritos e a pesquisa no Fundo Ionesco foi de um ano, durante o qual me dediquei a refletir sobre as implicações da ampliação dos efeitos, preconizada por Ionesco para o teatro, em seus textos críticos e identificada no manuscrito.

Mas o que faz do manuscrito um documento? Fato isolado, sem continuidade, “galo sozinho”, um manuscrito não faz uma manhã: é na constituição de um dossiê, na continuidade que garante sua participação em uma história que ele adquire o estatuto de documento. O manuscrito de “Théâtre et anti-théâtre”, lido isoladamente, só poderia, assim, indicar muito parcialmente uma possibilidade de apreensão do movimento de escritura de Ionesco; ele só se tornaria documento posteriormente, quando lido no conjunto.

“Théâtre et anti-théâtre” não consta, como afirmei, em nenhum volume de textos críticos de Ionesco. Nas provas de edição de *Notes et contre-notes*, eis que encontramos tal artigo abrindo a seção “Vouloir être de son temps c’est déjà être dépassé”. Um grande X a caneta azul rasura a página impressa; manuscrita na marginalia, a anotação: “suprimir toda a nota teatro e antiteatro” [supprimer toute la note théâtre et antithéâtre]. Tomei a princípio o manuscrito como indício de ampliação de efeitos; no entanto, mal sabia que ele serviria como modelo do movimento contrário, que consiste justamente no apagamento.

I MOVIMENTO – ENFATIZAR-SE: A AFIRMAÇÃO DE SI NOS MANUSCRITOS

Na peça *La Cantatrice chauve*, a linguagem prolifera em clichês que, se por um lado, não estabelecem um tipo de comunicação elevada, metafísica, entre as personagens, por outro lado são atualizados em uma linguagem teatral nova, uma linguagem cênica, cujo foco é deslocado do efeito de ilusão sobre o espectador para a reflexão sobre o próprio fazer artístico, o teatro que se confessa e se mostra teatro. O excesso da linguagem, como o excesso de elementos cênicos em outras peças, como *Les Chaises*, mais do que uma característica do teatro de Ionesco, traduz parte de sua concepção de teatralidade.

Em “Expérience du théâtre”, a teoria teatral de Ionesco encontra seu ponto de ancoragem justamente na ideia de “*mettre en gros*”: enfatizar, acentuar. Trata-se de uma maneira de romper com a imposição da mimese, que rege o teatro tradicional, e transferir a

ação para o processo teatral que acontece em cena. Ao negar toda a tradição do teatro ocidental, o dramaturgo coloca em questão um tipo de teatro que prima pela representação da realidade (ou do que julga ser a realidade), de modo a criar uma ilusão de verdade para o público. Por sua vez, Ionesco defende que os cordões das cortinas apareçam, e o realiza em suas peças: por meio da caricatura das personagens; do diálogo que não comunica, mas mantém o ritmo; da profusão dos elementos cênicos.

Nos textos críticos, tal como foram publicados em *Notes et contre-notes*, e também em *Non* ou *Hugoliade*, como tivemos a oportunidade de demonstrar, não é difícil confirmar uma teatralidade latente: essa premissa do teatro que se confessa teatro, encontramos, guardadas as devidas proporções, em *Non*, por exemplo, no momento em que o crítico anuncia que irá desenvolver duas análises divergentes sobre a mesma obra para provar sua tese sobre a identidade dos contrários. Ou em *Hugoliade*, a cada episódio em que o biógrafo confessa seu pesar por tratar de uma figura que lhe desagradava, preferindo outros personagens. Em *Notes et contre-notes*, mais marcadamente em artigos como “Propos sur mon théâtre” e “Mes critiques et moi”, ou ainda “Entretien du transcendant satrape Ionesco par lui-même”, em que o dramaturgo se coloca como personagem, assumindo a artificialidade da situação. Como identificar esses procedimentos nos manuscritos?

Os manuscritos dos textos críticos conservados no Fundo Ionesco constituem um volume bastante importante. Os diferentes suportes parecem corresponder a diferentes situações e momentos de escritura: assim, para os cadernos, a escritura é mais rápida, em geral, e os textos aí presentes constituem antes notas, ideias do que propriamente textos acabados; os fólios destacados dos cadernos são, em geral, numerados e correspondem a esboços de textos, seja para conferências, seja para responder a entrevistas; enfim, as fichas de leitura fornecem indícios do diálogo que Ionesco estabelece com os textos lidos pela alternância entre a voz do autor do texto, de quem copiava trechos, e a sua, nos comentários pessoais.

Os manuscritos de *Notes et contre-notes* foram agrupados, em sua maior parte, na caixa 5 do Fundo Ionesco. Há alguns que já estavam identificados, como os da conferência de Helsink, em 1958, publicado em *NCN* sob o título “Discours sur l’avant-garde”. No entanto, a grande maioria dos manuscritos está acondicionada em envelopes que levam mais ou menos a mesma identificação: “Sur le théâtre/Notes et contre-notes” [Sobre o teatro/Notes et contre-notes]. É o caso do prefácio do livro. Trata-se de um manuscrito composto de três fólios, os dois primeiros recto, formato A4, o último recto-verso, em

uma folha de caderno escolar, escrito à caneta azul, e que traz muitas rasuras. Transcrevo abaixo o conteúdo desses fólhos [Anexos 31-34]:

Fólio 1²⁸² :

Les pages recueit pag essais, fragments de causerie, discours, pages de journal, avant-premières, notes et contre-notes ~~qui suivent~~ constituant ce recueil ~~sont~~ ont été écrites au hasard de la bataille.

De ce fait, le lecteur s'apercevra qu'il y a ~~dans les pages des répétitions~~ pas mal de redites [marginália: puisque j'ai eu à répondre aux mêmes objections] et ~~peut être~~ aussi des contradictions dans les pages qui suivent. Je m'excuse, auprès de lui. J'ai préféré toutefois ~~ne changer~~ laisser les textes ~~comme ils sont dans leur état~~ comme ils sont, qui reflètent souvent, sans doute, l'état d'esprit d'un « écorché vif ».

~~J'ai essayé~~ Je me suis acharné surtout, durant ces dix ou douze années, à dégager ma création de toutes les emprises [marginália: en effet, les explications expriment des tâtonnements, les étapes d'[...] de ma propre exploration et sont, en tout cas, tributaires de l'évolution plus profonde de la création artistique et la suivent; ~~et les~~ et pour la défendre j'ai dû -> me retourner de tous les côtés pour faire face ~~tantôt~~ aux uns, ~~tantôt~~ aux autres.]

²⁸² <Os ~~páginas reunião pag~~ ensaios, fragmentos de conversa, discursos, páginas de diário, pré-estreias, notas e contra-notas ~~que seguem~~ constituindo essa reunião ~~são~~ foram escritos ao acaso da batalha. Desse fato, o leitor perceberá que há ~~nas páginas repetições~~ muitas repetições [marginália: uma vez que tive que responder às mesmas objeções] e ~~talvez~~ também contradições nas páginas que seguem. Peço desculpas a ele. Prefiro no entanto ~~não mudar~~ deixar os textos ~~como eles são em seu estado~~ como eles são, que refletem com frequência, sem dúvida, o estado de espírito de um “esfolado vivo”. ~~Eu tentei~~ Eu me obstinei sobretudo, nesses dez ou doze anos, a desprender minha criação de todas as prisões [marginália: com efeito, as explicações exprimem hesitações, as etapas de <ilegível> de minha própria exploração e são, em todo caso, tributárias da evolução mais profunda da criação artística e a seguem; ~~e as~~ e para defendê-la eu tive que -> me voltar para todos os lados para encarar tanto uns quanto outros.]>

de quelques-uns qui voulaient faire de mon œuvre l'instrument de leurs parti-pris ~~idéolo~~ politiques, ~~extérieures~~, à l'empêcher d'être l'instrument asservie à quoique ce soit d'autre qu'elle-même : car j'aime par dessus-tout l'indépendance.

~~Il y a donc des redites~~

J'~~espère~~ Je voudrais bien pouvoir espérer que mes pièces de théâtre ~~vont plus loin que~~ dépassent mes considérations théoriques, - ~~qu'elles m'ont entraîné plus loin, que celles-ci :~~ que leur signification est moins étroite, qu'elles auront pu m'entraîner au-delà de moi-même.

[marginália: J'ai sans doute eu le tort de leur d'attacher à ces théoriciens une importance trop grande. et aux ~~leur~~ sectarisme, des engagés enragés. Tout passe.]

X

X X

~~Le chapitre sur les contradictions de l'ar~~ La critique ~~parisienne de Paris, d'Allemagne~~ parisienne et d'ailleurs a ~~infinim~~ beaucoup aidé contribué, en définitive, au retentissement de mon théâtre. J'ai ~~beaucoup~~ des amis d'amis parmi les critiques dramatiques.

²⁸³ <de alguns que queriam fazer de minha obra o instrumento de suas opiniões ~~ideolo~~ políticas, ~~extérieures~~, a impedí-la de ser o ~~instrumento~~ subjugado ao que quer que seja a não ser ela mesma: pois eu amo acima de tudo a independência.

~~Há portanto repetições.~~

~~Espero~~ Gostaria muito de poder esperar que minhas peças de teatro ~~vão mais longe~~ ultrapassem minhas considerações teóricas, - ~~que elas tenham me levado mais longe que estas:~~ que sua significação seja menos estreita, que elas tenham podido me levar além de mim mesmo. [marginália: Sem dúvida eu errei em dar a esses teóricos uma importância muito grande. E aos seus sectarismo, dos engajados enraivecidos. Tudo passa. ~~O capítulo sobre as contradições de ar~~ A crítica ~~parisienne de Paris, da Alemanha~~ parisienne e de outros lugares ~~infinim~~ ajudou contribuiu muito, em definitivo, para a repercussão do meu teatro. Tenho muitos amigos amidos entre os críticos dramáticos.>

Fólio 3 – recto²⁸⁴ :

3

J'ai aussi des ennemis, - ~~mais ce ne sont pas des ennemis bien entendu. Mais à part ceux quelques uns, français ou étrangers, qui prisonniers de leur sect part quelques engagés enragés~~

bien entendu. Je dois constater toutefois que les intentions de tous sont [...] pures.

~~Le fait qu'ils s'indignent quand~~ Leurs indignations véhémentes, leurs enthousiasmes, pour les pièces qu'ils voient, leurs revirements (car si je me contredis – les critiques se contredisent bien davantage) ~~pour~~ sont plutôt touchants ~~et naïfs~~ à une époque

Fólio 3 – verso²⁸⁵ :

où les violences, ~~les po~~ et les intérêts pour des raisons moins pures se manifestent, dans le monde, et d'une façon autrement dangereuse.

Aussi, le chapitre qui leur est consacré aux ~~plusieurs d'entre eux~~ critiques qui m'ont attaqué n'est pas tellement écrit contre ~~ceux qui m'ont attaqué ou réfuté~~, eux : il vise surtout à ~~prouver l'impossibilité de toute critique, comme on a parlé de l'impressi~~ exprimer mes doutes sur la et serait plutôt, je pense, et ~~serai~~ une tentative d'illustrer, ~~dan~~, par des exemples, tirés de la pratique – ~~de la thèse sur l'impossibilité de la critique, - telle qu'elle~~

²⁸⁴ <Também tenho inimigos, - ~~mas não são inimigos, é claro. Mas à parte alguns, franceses ou estrangeiros, que prisioneiros de seu sect part alguns engajados enraivecidos~~ é claro. Devo constatar no entanto que as intenções de todos são <ilegível> puras.

~~O fato que eles se indignam quando~~ Suas indignações veementes, seus entusiasmos, pelas peças que vêem, suas reviravoltas (pois se eu me contradigo – os críticos se contradizem muito mais) ~~para~~ são muito tocantes ~~e ingênuos~~ em uma época>

²⁸⁵ <em que as violências, ~~as po~~ et os interesses por razões menos puras se manifestam, no mundo, e de uma maneira perigosamente outra.

Também o capítulo que lhes é dedicado aos ~~vários dentre eles~~ críticos que me atacaram não é tão escrito contra ~~aqueles que me atacaram ou refutaram~~: ele ~~visa sobretudo a provar a impossibilidade de toda crítica, como se falou do impres~~ expressar minhas dúvidas sobre a e seria antes, eu acho, e ~~seria~~ uma tentativa de ilustrar, ~~em~~, por exemplos, tirados da prática – ~~de a tese sobre a impossibilidade da crítica, - tal como ela>~~

O conteúdo desse manuscrito ainda está longe do texto publicado como prefácio em *Notes et contre-notes*; no entanto, as ideias mais essenciais já aparecem aí, que demonstram a plena consciência de um projeto crítico do escritor, baseado primordialmente nos conflitos com os críticos. Os acréscimos feitos no texto, e especialmente aqueles que compõem a marginália desses documentos, testemunham o desejo de melhor expressar o que talvez estivesse muito concentrado; de maneira análoga, as substituições operadas reforçam a expressividade. A primeira rasura desse manuscrito me parece paradigmática de movimentos de escritura que levam para uma ênfase crescente: primeiro, um titubear entre a natureza do volume que cabe apresentar, “páginas”, “reunião”, que quase voltam a ser “páginas”, por fim “ensaios”. Nem fragmento, nem conjunto, mas “ensaios”, com unidade e gênero, ao mesmo tempo textual e filosófico que encontra suas fontes em Montaigne. No texto publicado, nova substituição: “há muitas repetições neste livro”. Como espero demonstrar ao longo deste ato, a transposição para o suporte “livro” é determinante para muitas alterações que refletem uma mudança de postura autoral.

A primeira nota marginália [fólio 1] serve para justificar as repetições: se elas existem, é “porque eu [ele] tive que responder às mesmas objeções”. Do mesmo modo, a segunda nota marginália, ainda no fólio 1, reforça a ideia que os “erros” do escritor – como as repetições, as hesitações, as contradições – são, na verdade, responsabilidade dos críticos. Essa posição de defesa – e mesmo de vítima – seria intensificada por algumas modificações realizadas no manuscrito, mas principalmente na passagem para a versão publicada. Assim, ao contar sua resistência diante das tentativas de cooptação dos críticos, Ionesco substitui um tímido “eu tentei” pelo mais enfático “eu me apeguei sobretudo, nesses dez ou doze anos, a desprender minha criação de todas as empreitadas”. Se o primeiro movimento é de afirmação de uma postura autoral, a versão publicada desdobra a atitude defensiva de Ionesco em diversas outras expressões: chamando os críticos de “camelots que puxavam pela manga”, o dramaturgo afirma: “caí um pouco em suas armadilhas e cedi com frequência às solicitações da polêmica” (2006, p.09).

Em outra nota marginália, no fólio 2, Ionesco avalia: “sem dúvida, eu errei em dar a esses teóricos uma importância muito grande”. Vale notar que na versão publicada em *Notes et contre-notes*, a mesma estrutura desse trecho é utilizada, mas invertendo as proposições, de uma maneira que Ionesco primeiro finge depor contra si mesmo, para depois fazer o auto-elogio: “Talvez eu tenha dado muita importância às minhas peças de teatro mas, ainda aí também, eu tenho uma desculpa, porque foram os outros que deram

importância à minha obra”²⁸⁶ (IONESCO, 2006, p. 10). Os “teóricos” deixam de ser o tema da questão, para dar lugar ao próprio dramaturgo e sua obra, ao mesmo tempo sujeito e objeto da apreciação.

Mas existe um tipo diferente de substituição, verificado em outros manuscritos também, que engendra, naturalmente, outras reflexões: no fôlio 2, ainda na narrativa de sua resistência, Ionesco hesita ao definir os posicionamentos dos teóricos que desejavam convencê-lo a aderir ao teatro crítico: seriam “*parti-pris*” ideológicos ou políticos? Ionesco opta por políticos. Veremos adiante certa preocupação do escritor com o valor das palavras, talvez lembrança do mito romântico que Paulhan combatia em *les Fleurs de Tarbes*. De qualquer maneira, termos como “essência”, “realidade” e “ideologia” são usados com moderação; neste caso específico, ao que pode conter de filosófico em “ideologia”, o autor prefere ficar na superfície do “político”.

Constituindo a primeira parte de *Notes et contre-notes*, o artigo “Expérience du théâtre” é um verdadeiro tratado de teoria teatral, em que Ionesco coloca em questão toda uma tradição de teatro literário para estabelecer o contraponto de um teatro “teatral”, do qual revela a estrutura, “fundo e forma ao mesmo tempo”. Este artigo foi publicado pela *N.Nouvelle Revue Française*, em fevereiro de 1958; mas é preciso notar que sua primeira publicação foi em outra revista, muito menos célebre, dir-se-ia mesmo desconhecida, chamada *Noroit*, em janeiro de 1957 [Anexo 35-36], referência omitida em *Notes et contre-notes*, que retoma apenas a publicação na *NRF*.

O manuscrito desse artigo tão importante conta 34 fôlios numerados, em um caderno escolar [Anexo 37], escrito à caneta azul – claro e escuro –, sendo que alguns fôlios apresentam notas no verso. As alterações do manuscrito para a versão definitiva publicada em *NCN* são numerosas: substituições, acréscimos e supressões que denotam um profundo trabalho de releitura e reescritura.

Nesse grande conjunto, vale notar alguns procedimentos que parecem mais sistemáticos: no verso dos fôlios, enquanto espaço livre para jorrar as ideias que seriam trabalhadas posteriormente no texto, há várias notas em romeno. Esse retorno não à língua materna, já que Ionesco cresceu e se alfabetizou na França, mas à primeira língua de escritura literária é um fato interessante. Sabe-se que o escritor, depois dos anos 1950, não mais retornou à Romênia nem mesmo para homenagens, e os escritos sobre literatura romena publicados na França demonstravam tal distanciamento. Nesse sentido, as notas em língua romena aparecem como uma irrupção do passado que se descobre nem tão

²⁸⁶ « J’ai peut-être aussi attaché trop d’importance à mes pièces de théâtre mais, là encore, j’ai une excuse puisque ce sont les autres qui ont attaché de l’importance à mon œuvre. »

distante assim. É o caso, por exemplo, do fôlio 5, transcrito abaixo [Anexo 38]. Esse verso de fôlio é importante também porque contém em germe uma das ideias mais importantes do artigo: o teatro como ampliação dos efeitos. Eis a transcrição²⁸⁷:

Recettes

On tourne le tragique en comique, - le comique en tragique -> car le comique tragique; le tragique comique -> On échappe au ridicule en l'accentuant, en le dénouçant.

[...]

Caricatura

Parodia

De piesa

D'autre part =

trop peu de nuances

effets nécessairement gros -

théâtre psychologique, par ex. -

nettement inférieur à un roman psychologique d'autant plus à un essai psychol idéologique insuffisamment idéologique

Théâtre de nuance - pas assez nuancé -

Si donc il est grossissement des effets, pousser plus loin encore le grossissement des effets - le rendre excessif

-> Faute aussi du texte

-> comédien pousser aussi à fond, pas de nuance

-> jouer avec tous les éléments théâtraux accessoires etc.

[...]

²⁸⁷ <Receitas. Torna-se o trágico em cômico, - o cômico em trágico -> pois o cômico trágico; o trágico cômico -> escapa-se do ridículo acentuando-o, denunciando-o.

[...]

Caricatura. Parodia de peça.

Por outro lado = muito poucas nuances, efeitos necessariamente acentuados, teatro psicológico, por ex., nitidamente inferior a um romance psicológico tanto mais que um ensaio psico ideológico insuficientemente ideológico

Teatro de nuances, não suficientemente nuancado.

Se então ele é ampliação dos efeitos, levar ainda mais longe a ampliação dos efeitos, torná-lo excessivo

-> Falta também do texto -> ator levar também a fundo, sem nuança -> jogar com todos os elementos teatrais acessórios etc. [...]>

Todo este trecho transcrito constitui a marginália do fólio; a parte central é ocupada por uma reflexão que começa com o nome de Shakespeare mas, escrita em romeno, é especialmente difícil de transcrever, uma vez que a língua tem caracteres particulares e o não-domínio do idioma, nesse caso, inviabiliza mesmo a decodificação mais simples. Se me sirvo de um exemplo do qual não posso oferecer senão uma parte, é por julgá-lo relevante, apesar ou por causa de sua incompletude: a dualidade constitutiva de Ionesco, acionada em um fólio de ideias centrais de um ensaio que seria o mais importante de sua produção crítica, contém em si uma performance autoral significativa. O trânsito por diferentes idiomas ganha peso no momento de definir o que significa a sua teatralidade, sobretudo se considerarmos que o dramaturgo marca seu teatro e sua crítica pelo constante tensionamento da linguagem (comunicativa, literária, cênica, crítica).

Ainda sobre o uso do verso dos fólios como espaço de criação, outro acréscimo importante se dá nos versos dos fólios 25-28, escritos na ordem inversa, (28-25), ou seja, 4 fólios-verso em que o escritor faz suas considerações sobre a prisão de Richard II na peça de Shakespeare [Anexo 39]. É assim que dramaturgo, que já aparecia no verso do fólio 5, no meio de uma nota em romeno, volta à cena no verso dos fólios 28-25, em uma grande digressão que seria incorporada ao texto. No 2º ato, ao tratar da confluência de Ionesco com Shakespeare, mencionava a digressão sobre a peça do autor inglês que vem reforçar as concepções de Ionesco acerca da relação entre historicidade e atemporalidade: servi-me, pois, do termo porque a reflexão sobre a prisão de Richard II emerge no manuscrito como uma digressão que vai se estendendo pelo verso dos fólios.

No que concerne às substituições, elas são mais visíveis nas primeiras provas da edição de *Notes et contre-notes*; no entanto, a leitura paralela do manuscrito e da versão publicada nos permite notar também alguns movimentos interessantes da escritura desse artigo. No final do fólio 17, Ionesco faz alusão às possíveis reprovações que se poderia dirigir a ele:

Je vois d'ici, d'autre part, toutes les des objections que l'on peut m'apporter. On peut très bien me reprocher que ce que je viens d'avancer devant vous est faux et que ce théâtre doit être uniquement social, par exemple. et dans un sens, bien sûr, ou dans tel autre. Je n'impose pas ma solution, je n'je la propose, simplement. Tout le monde a le droit de penser ce qu'il pense. Et une discussion nous

*entraînerait, évidemment, trop loin. Ce que je viens de vous dire est une solution pour moi ; si elle est valable pour d'autres que moi, c'est que j'aurais atteint un certain degré de vérité.*²⁸⁸

A versão definitiva do texto substitui esse trecho, bastante pessoal, por um parágrafo em que o foco recai sobre Brecht:

Quand on dit que le théâtre doit être uniquement social, ne s'agit-il pas, en réalité, d'un théâtre politique et, bien sûr, dans tel sens ou dans tel autre. Être social est une chose ; être « socialiste » ou « marxiste » ou « fasciste » est autre chose, – c'est l'expression d'une prise de conscience insuffisante : plus je vois les pièces de Brecht, plus j'ai l'impression que le temps, et son temps, lui échappent : son homme a une dimension en moins, son époque est falsifiée par son idéologie même qui rétrécit son champ ; c'est un défaut commun aux idéologues et aux gens diminués par leur fanatisme.²⁸⁹ (IONESCO, 2010, p. 63-64)

Se no manuscrito Ionesco emprega as palavras “objeções” e “reprovar” para falar de si, na versão definitiva a “insuficiência”, o “defeito” recaem sobre os ideólogos e, especialmente, sobre Brecht. Talvez o caráter mais definitivo da publicação em livro e a autoridade que o texto ganha a partir daí façam desaparecer a ameaça de ser reprovado, deixando Ionesco livre para fazer, ele próprio, as reprovações.

Por outro lado, ao abordar a natureza ambígua do jogo do ator, distanciado de seu personagem para melhor dominá-lo e criar, assim, a ilusão de verdade, Ionesco elenca os defensores dessa ideia que lhe desagradava: Diderot, Jouvet, Piscator, Brecht. No texto publicado, Brecht surge apenas como um discípulo de Piscator, mas no manuscrito a crítica à falta de inovação do dramaturgo alemão aparece ampliada:

lorsque, au contraire, ~~il jouait le person~~ je le voyais trop maître de son personnage, hors de son personnage, le

²⁸⁸ <Vejo daqui, por outro lado, todas as objeções que se pode apontar a mim. Pode-se muito bem me reprovar que o que acabo de dizer a vocês é falso e que esse teatro deve ser unicamente social, por exemplo, e em um sentido, é claro, ou em um outro. Eu não imponho minha solução, eu não eu a proponho, simplesmente. Todo mundo tem o direito de pensar o que pensa. E uma discussão nos levaria, evidentemente, muito longe. O que acabo de dizer a vocês é uma solução para mim; se ela é válida para outros além de mim, é porque atingi um certo grau de verdade.>

²⁸⁹ “Quando se diz que o teatro deve ser unicamente social, não se trata, na verdade, de um teatro político e, é claro, em um ou outro sentido. Ser social é uma coisa. Ser “socialista” ou “marxista” ou “fascista” é outra coisa, - é a expressão de uma tomada de consciência insuficiente: quanto mais eu vejo as peças de Brecht, mais eu tenho a impressão de que o tempo, e seu tempo, lhe escapam: seu homem tem uma dimensão a menos, sua época é falsificada por sua própria ideologia que estreita seu campo; é um defeito comum aos ideólogos e às pessoas diminuídas por seu fanatismo.”

*dominant, se séparant de lui – comme le voulait Diderot, ~~je~~ ou Jouvet, ou selon les théories brecht de la distanciation de Brecht qui ne sont nullement neuves, comme vous le voyez, cela me déplaisait autant,*²⁹⁰

As teorias poderiam ser “brechtianas”, mas Ionesco prefere estender o qualificativo para uma formulação analítica mais complexa: “da distanciação de Brecht que não são de maneira alguma novas”. O adjetivo, cortado no meio do processo de escrita, dá lugar a uma oração adjetiva, em um movimento de ênfase dessa crítica que faz a tônica recair sobre a falta de novidade nas propostas de Brecht. É possível ler aí um traço do caráter polemista de Ionesco, que buscava o debate com a crítica por meio do ataque à sua base teórica e artística.

Nesse sentido, o dramaturgo lança outra provocação: na contestação dos clássicos do teatro ocidental, afirma que nem mesmo a leitura dos textos lhe agradava. No fôlio 9 do manuscrito, o trecho sobre a leitura das peças de teatro é precedida por um parágrafo de encenação do espectador Ionesco. É possível perceber a hesitação do autor, que enseja um início sobre a leitura, mas parte em seguida para uma espécie de aparte, como se partilhasse um segredo com o leitor em uma ligeira quebra da sequência discursiva dedicada à auto-encenação.

*~~Les la lecture, les textes mêmes du théâtre~~ Je n'étais vraiment pas un spectateur agréable ; ennuyeux, au contraire, pas commode, maussade, grognon, toujours mécontent. ~~Cette~~ ~~is~~ Cela était-il dû à ~~non~~ une sorte d'infirmité qui ne tenait que de moi ; ou tenait-elle du théâtre ?*²⁹¹

A pseudo *mea culpa* do escritor se constitui da acumulação de qualificativos depreciativos: era um espectador desagradável, entediado, incômodo, rabugento,

²⁹⁰ <quando, ao contrário, ~~ele interpretava o person~~ eu o via muito senhor de seu personagem, dominando-o, fora de seu personagem, separando-se de si – como queria Diderot, ~~eu~~ ~~ae~~ ou Jouvet, ou de acordo com as teorias brecht de distanciamento de Brecht que não são de maneira alguma novas, como vocês podem ver, isso me desagradava também>

²⁹¹ <~~As a leitura, os textos mesmos do teatro~~ Eu não era verdadeiramente um espectador agradável; entediado, ao contrário, incômodo, resmungão, rabugento, sempre descontente. ~~Essa~~ Isso se devia à ~~não~~ um tipo de enfermidade que só dependia de mim: ou ela dependia do teatro?>

resmungão, descontente. Em outras palavras: era uma caricatura do espectador mal-humorado, cujo traço de insatisfação prolifera, se desdobra em outros adjetivos que, ao mesmo tempo em que enfatizam a ideia, acabam por esvaziá-la do lastro de realidade. Não se leva a sério a caricatura.

Seria coincidência o parágrafo terminar justamente pela inversão dos fatores, com o questionamento sobre onde estaria o problema, se nesse espectador resmungão ou no próprio teatro? À brincadeira, ao jogo de palavras que tanto se aproxima de seu teatro, o autor encadeia uma pergunta séria e pertinente, que anuncia um dos pontos que desenvolveria ao longo de seu ensaio: o teatro mimético, localizado em um tempo-espaço, não pode mais apreender o real em toda a sua complexidade.

Na comparação que estabelece entre Molière e Shakespeare, por exemplo, Ionesco destaca, como sempre, a atemporalidade do dramaturgo inglês, que coloca em cena a condição humana em sua tragicidade essencial insolúvel. Molière, por sua vez, com seu “espírito ametafísico” não agradava tanto o espectador (e o leitor) rabugento que era Ionesco: a ênfase sobre a falta de profundidade dos problemas do teatro de Molière aparecem na marginalia do fôlio 10:

Les problèmes mollièresques me semblaient être, tout compte fait, secondaires: [marginalia: douloureux, certes, parfois dramatiques, jamais tragiques; jamais tragiques car pouvant être ~~résolus~~ dénoncés, résolus; on ne peut trouver de solution à l'insoutenable, et seul ce qui est insoutenable ~~m'angoisse réellement~~ est vraiment ~~vrai~~ théâtral.]²⁹²

O acréscimo, incorporado à versão final, publicada em *Notes et contre-notes*, interessa na medida em que desdobra e amplia o sentido da primeira proposição: os problemas de Molière não são apenas secundários, mas secundários porque passíveis de solução. Em um jogo de lógica, Ionesco estabelece uma escala de critérios, segundo a qual o trágico é insustentável e o insustentável é teatral. Nota-se que nesse estágio do manuscrito já existe uma preocupação com a expressividade da ideia: a subjetividade de “me angustia realmente” é substituída pela universalidade definidora de “é verdadeiramente verdadeiro”.

²⁹² <Os problemas molierescos me pareciam ser, no fim das contas, secundários: [marginalia: doloroso, certamente, às vezes dramáticos, jamais trágicos; jamais trágicos pois podendo ser ~~resolvidos~~ denunciados, resolvidos; não se pode encontrar solução para o insustentável, e apenas o que é insustentável ~~me angustia realmente~~ é verdadeiramente ~~verdadeiro~~ teatral.]>

Mas o último termo aparece substituído, enfim, por “teatral”, e o resultado é que “apenas o que é insustentável é verdadeiramente teatral”. Vale notar que, no momento de leitura das provas de edição do livro, Ionesco modifica mais uma vez a proposição, estendendo o paralelismo: “apenas o que é insustentável é profundamente trágico, profundamente cômico, essencialmente teatro”. Seu teatro, de natureza eminentemente cômica, ei-lo novamente inserido no “teatral”.

Nos atos precedentes, mais de uma vez fiz referência ao momento do ensaio “Expérience du théâtre” em que Ionesco resume a história do teatro em um parágrafo, negando de Corneille a Giraudoux. Trata-se de um dos momentos em que se pode ler a encenação do personagem Ionesco como o espectador rabugento e descontente de tudo o que vê em cena. Além de pequenos acréscimos ou supressões, que não alteram substancialmente a estrutura e o sentido do parágrafo, eis que ao final o manuscrito oferece uma última surpresa: fechando com Giraudoux a história do teatro ocidental, Ionesco acrescenta: ~~Que de déchets!~~ [Só restos!], mas a violência da expressão é eliminada ainda no manuscrito.

O final do artigo também é muito diferente do manuscrito para a versão publicada. No final do manuscrito, o diálogo com um interlocutor se faz mais evidente, o que permite identificar que esse artigo era, na gênese, o texto para uma conferência. Mais uma vez, Ionesco se coloca em cena e finge não dar importância à recepção do público às ideias que ele acabara de expor:

Fólio 33²⁹³

[...]

*Je ne voudrais pas non plus avoir donné l'air ~~que~~
~~d'être~~ que je suis convaincu d'avoir découvert la poudre à
canon ou d'avoir écrit les seules pièces ~~valables~~ de
théâtre valable depuis des siècles. Ce qu'on voudrait
faire, n'est pas ce que l'on parvient à faire ; je cherche
mon chemin, je n'arriverai jamais à le parcourir, ni à
le défricher ~~tout à fait~~ en entier. Souvent encore ce qu'on*

²⁹³ <Eu também não queria ter dado a aparência ~~que de ser~~ que estou convencido de ter descoberto a pólvora ou de ter escrito as únicas peças ~~válidas~~ de teatro válido há séculos. O que se gostaria de fazer, não é o que se consegue fazer; eu procuro meu caminho, nunca chegarei a percorrê-lo, nem a decifrá-lo ~~completamente~~ por inteiro. Com frequência ainda o que se pensa daquilo que se faz, o que se pensa ~~de~~ ~~seja se é~~ de si, é diferente do que se faz realmente, diferente do que se é realmente. Guardem ~~Peguem~~ alguma coisa de ~~de que~~ tudo isso se for válido para vocês; rejeitem tudo se vocês não acharem isso válido Uma>

pense de ce ~~que~~ qu'on ~~on a~~ fait fait, ce que l'on pense de ~~soit qu'on est~~ de soi, est différent de ce que l'on fait réellement, différent de ce que l'on est réellement.

Retenez ~~Prenez~~ quelque chose de ~~ce que~~ tout ceci si c'est valable pour vous ; rejetez tout si vous ne trouvez pas cela valable. Une

Fólio 34²⁹⁴

soirée perdue, après tout, n'est pas une catastrophe.

Je vous prie, même, dès maintenant, et au moins pour ce soir, de ne pas tenir compte de tout de ce que je vous ai dit. Je vais vous lire si vous voulez, si ~~vous~~ nous avons encore le temps, quelques scènes de certaines de mes pièces. Tâchez de ne pas prendre cela pour une illustration de ce que vous avez entendu et ~~pour~~ qui peut passer pour des « théories » ; tâchez simplement, si cela est possible, si la chose s'y prête, de vous amuser, dans la mesure où cela peut être amusant.

Chegar ao final da leitura do manuscrito exige um retorno a seu início e uma releitura: “Expérience du théâtre”, antes de ser um ensaio ou um tratado de teoria teatral, é uma conferência, texto escrito para ser apresentado a um público espectador, finalizado pela leitura de excertos de peças de teatro. Trata-se, portanto, de um tipo particular de encenação autoral, talvez mais próxima da ideia mesma de cena: a presentificação do discurso que ganha voz e vida por meio de um corpo que se apresenta. Lido dessa perspectiva, o ensaio ganha uma dimensão a mais: a da representação.

Como exemplo, retomo da primeira parte o aniquilamento da tradição do teatro ocidental executado em um parágrafo, com qualificativos cada vez mais breves de modo a acelerar o ritmo: a teatralidade desse movimento encontra sua razão de ser no tipo de

²⁹⁴ <noite perdida, afinal de contas, não é uma catástrofe.

Eu peço a vocês, desde agora, e ao menos por esta noite, de não levar em consideração tudo o que eu disse. Eu vou ler, se quiserem, se ~~você~~s nós ainda temos tempo, algumas cenas de algumas das minhas peças. Tratem de não tomar isso por uma ilustração do que vocês ouviram e ~~para~~ que pode passar por “teorias”; tratem simplesmente, se isso for possível, se a coisa se prestar, de se divertir, na medida em que isso pode ser divertido.>

discurso a que deverá servir e no efeito que se deseja provocar. Figurando-se cômico diante do público, ampliando a caricatura e a paródia, Ionesco encarna os pressupostos que defende como sendo os basilares de todo teatro autêntico. Pensado para a representação, o texto publicado não perde sua teatralidade (retomando a premissa de Barthes) e o jogo do teatro que determina o fundo e a forma do texto crítico pode ser lido sem prejuízo no ensaio publicado.

Em outra situação de conferência, agora em Helsinki em 1959, por ocasião do Encontro Internacional sobre o Teatro de Vanguarda, é interessante notar que se trata de uma fala proferida diante de um grupo de especialistas, gente de teatro disposta a discutir os rumos da vanguarda no final dos anos 1950. A conferência resultou no texto publicado em *Notes et contre-notes* sob o título “Discours sur l’avant-garde” e é possível identificar no Fundo Ionesco muitos documentos manuscritos, mas, diferentemente do artigo “Expérience du théâtre”, em que se tinha o texto manuscrito completo, aqui os documentos são antes notas dispersas em vários documentos, sobre vários suportes. Como exemplo, há um documento bastante interessante em que se encontra, na sequência um do outro, um trecho de diálogo da peça *Tueur sans gages* e ideias sobre “descobrir” que integrariam o discurso. Transcrevo a seguir os três fólios [Anexos 40-42]:

Fólio 1

Fin du 1^{er} Acte

Béranger

Prenez votre serviette, avec les [...]. Prenez-la [...]
Sortons. Ne perdons pas un instant. On ~~va mett~~ va mettre
la main dessus. Vite. Allez... allez...

Edouard

Je vous suis... je vous suis...

Béranger

Allez... (Édouard a ~~du~~ du mal à enfler son pardessus)
Ah, que vous êtes maladroit ! Que vous êtes maladroit !

Edouard

Excusez-moi je... excusez-moi... (Béranger l’aide à mettre
son pardessus) Je m’excuse, mais je crains le froid.

-

Ils sortent – Bousculent la concierge au passage – Elle
dit : On n’a pas idée... tout de même...

découvrir

Idée – retrouver le théâtre comme l'enfant qui retrouve, découvre en lui-même le dessin, – et s'exprime sans tenir compte des règles générales. Il est à la fois lui-même, profondément révélant la part insondable qui est en lui et en même temps inexplicablement son « temps ». aucun dessin d'enfant n'est anachronique (il est actuel et en même temps chaque dessin d'enfant exprime une réalité éternelle ou permanente. De même : Mozart inventant la musique, ne faisait pas (à 5 ans) musique grecque ou médiévale : mais éternel et

marginália : à travers des paysages de son temps –

~~Le phénomène est~~

La réalité extérieure s'évolue [illisible], la conscience qui l'enregistre est la même, – l'œil est le même

marginália : A quoi sert le théâtre ?

A rien !

S'il a [...] sens ce n'est pas dans la mesure ou il a sens [illisible], mais par ce qui il n'a pas sens [illisible] ou bien qu'il résiste au temps ²⁹⁵

Fólio 2²⁹⁶

²⁹⁵ <Fim do 1º ato. Béranger: Pegue sua pasta, com as <ilegível>. Pegue-a <ilegível>. Vamos sair. Não podemos perder um instante. Vamos colocar a mão nele. Rápido. Vai... vai... Édouard: Eu te sigo... eu te sigo... Béranger: Vai... (Édouard tem dificuldade para colocar seu casaco) Ah, como você é desajeitado! Como você é desajeitado! Édouard: Desculpe-me. Eu... desculpe-me... (Béranger o ajuda a colocar seu casaco) Desculpe-me, mas tenho medo do frio. Eles saem. Empurram a zeladora na passagem. Ela diz: a gente não imagina... mesmo assim...>

Descobrir. Ideia – encontrar o teatro como a criança que encontra, descobre em si mesma o desenho, - e se expressa sem levar em conta as regras gerais. Ela é ao mesmo tempo ela mesma, profundamente revelando a parte insondável que está em si e ao mesmo tempo inexplicavelmente seu “tempo”; nenhum desenho de criança é anacrônico (ele é atual e ao mesmo tempo cada desenho de criança exprime uma realidade eterna ou permanente. Assim: Mozart inventando a música, não fazia (aos 5 anos) música grega ou medieval: mas eterna e [marginália: através das paisagens de seu tempo – ~~O fenômeno é~~ A realidade exterior evolui <ilegível>, a consciência que a registra é a mesma, - o olho é o mesmo] [marginália: Para que serve o teatro? Para nada! Se ele tem <ilegível> sentido não é na medida em que ele tem sentido <ilegível>, mas porque ele não tem sentido <ilegível> ou então porque ele resiste ao tempo>

²⁹⁶ <de seu tempo. Pascal reinventava as matemáticas. Gênio = aquele que encontra em si em permanência profundas, historicamente a-históricas ou a-historicamente históricas. Nós não somos gênios, - mas nós podemos talvez encontrar, (nós que não somos) em um grau menos mas profundo mas autêntico ainda assim, - essas estruturas (?) permanentes, ins x como: graças a uma espontaneidade, um certo <ilegível> superior. São coisas que não servem para nada, - se não que elas são, que elas têm

de son temps. Pascal réinventait les mathématiques dit-on.

Génie= celui qui retrouve en soi en permanence profondes, historiquement anhistoriques ou anhistoriquement historiques.

Nous ne sommes pas génies, - mais nous pouvons peut-être retrouver, (nous qui ne le sommes pas) à un degré moindre mais profond mais authentique quand même, - ces structures (?) [interrogation de Ionesco] permanents, ins x comment: grâce à une spontanéité, un certain [...] supérieur. Ce sont des choses qui ne servent à rien, - sinon qu'elles sont, qu'elles ont besoin de se révéler, d'être. ~~On~~ ~~ré~~ Chaque homme sait respirer sans qu'on le lui ait appris. Chaque artiste authentique retrouve, spontanément, l'art en lui-même.

dès qu'on se lie, ou dès qu'on suit des [...] données: c'est le cliché. Ou s'il prenne soi-même pour atteindre l'universalité - des règles générales (dessiner, écrire comme il faut le faire) nous éloigna [illisible] de nous et de tout ce qui est en chacun de nous profondément universel. Le révéler soi-même c'est révéler ~~tous~~ les autres. Suivre les règles fixées dans l'expression (figées) des autres, - c'est ne pas être les autres, c'est se perdre aussi soi-même, c'est suivre extérieurement les autres. les règles générales c'est l'anonymat. Ni soi ni les autres, - c'est rien.

Fólio 3²⁹⁷

Sortir ce qu'on a à sortir.

necessidade de se revelar, de ser. Cada homem sabe respirar sem que alguém lhe ensine. Cada artista autêntico encontra, espontaneamente, a arte em si mesmo. Desde que se liga, ou desde que se segue <ilegível> dados: é o clichê. Ou se ele toma a si mesmo para atingir a universalidade - regras gerais (desenhar, escrever como é preciso fazer) nos afastou <ilegível> de nós e de tudo o que existe em cada um de nós de profundamente universal. Revelar-se a si mesmo é revelar ~~todos~~ os outros. Seguir as regras fixadas na expressão (estabelecidas) dos outros, - não é ser os outros, é se perder a si próprio, é seguir exteriormente os outros. As regras gerais é o anonimato. Nem si mesmo, nem os outros - é nada.>

²⁹⁷ <Sair o que tem pra sair. Experiências... Alain Gerard, ... <ilegível> que é na "alegria criativa que se abrem os caminhos suscetíveis de se tornar via real">

[...]. *Experiences...*

Alain Gerard, ... [...] *que c'est dans « la joie créatrice que s'ouvrent les chemins susceptibles de devenir voie royale »*

O trecho do diálogo da peça *Tueur sans gages* entre Edouard e Bérenger com a participação da concierge se encontra no final não do primeiro ato, como previsto aqui, mas do segundo. O que segue nesse documento são algumas ideias sobre a arte como faculdade natural do espírito, tendo como exemplos Mozart e Pascal – os mesmos exemplos de que Ionesco se serviria em seu “Discours”. A conferência de Helsinki acontece em um momento de transição, de maneira geral, para o teatro de vanguarda, que viveu seu momento de efervescência no início dos anos 1950, e, na virada para os 1960, começa a se questionar sobre novas possibilidades. Particularmente para a produção de Ionesco, o discurso é proferido no mesmo período de criação de *Tueur sans gages*, que marca o princípio de uma reviravolta em sua produção teatral, com peças mais longas e a entrada de Bérenger em cena, personagem que apareceria em outras peças como um alter-ego do dramaturgo.

Em um caderno [caixa 7 do Fundo Ionesco] existem outras notas de gênese do “Discours sur l’avant-garde”, seguidas de planos da peça *Rhinocéros*, também protagonizada por Bérenger. Trata-se de um caderno de conteúdo diverso, pois, além do já descrito, o último fólio contém esquemas para a encenação de *Tueur sans gages*, com desenhos para a distribuição do cenário. As notas para a conferência parecem ser bem o reflexo de um primeiro questionamento sobre o tema proposto. Assim, o caráter desses escritos é certamente fragmentado, o que não impede de verificar aí os movimentos de construção do texto. A ideia de definir a expressão “vanguarda” já aparece nas notas, como se pode notar na transcrição a seguir [Anexos 43-45]:

Fólio 2²⁹⁸ :

[...]

²⁹⁸ <Vanguarda = ruptura de estilo. Uma ruptura em relação ao estilo corrente, o mais difundido de uma época. Algo diferente em relação ao que é: vanguarda pode ser um retorno a um certo realismo quando>

Avant-Garde = rupture de style _

Une rupture par rapport au style courant, le plus répandue d'une époque. Quelque-chose d'autre par rapport à ce qui est : avant-garde peut être un retour à un certain réalisme lorsqu'on

Fólio 3²⁹⁹ :

abuse du symbolisme ; un retour à un théâtre stylisé dans une époque trop réaliste ; un théâtre anti-psychologique à une époque excessivement et facilement psychologique etc.

C'est une réaction ~~pa~~ contre un système ~~the~~ d'expression dramatique usé - sclérosé - incapable de contenir la vie -

[...]

Adiante, no fólio 20, o dramaturgo volta às definições e parece propor uma primeira organização para essa parte de seu discurso³⁰⁰:

Ce n'est pas Larousse point de vue de Pillement = pourquoi Avant-Garde est un théâtre plus littéraire ; un th. parallèle.

Si comme dit Alberès art est prescutivement, puis témoignage

~~théâtre~~

il ne peut être celui de tout le monde mais de quelques uns.

X

On peut les 2. Pourquoi pas ?

²⁹⁹ <se abusa do simbolismo; um retorno a um teatro estilizado em uma época realista demais; um teatro anti-psicológico em uma época excessivamente e facilmente psicológica etc. É uma reação contra um sistema de expressão dramático usado, esclerosado, incapaz de conter a vida. [...]>

³⁰⁰ <Não é Larousse o ponto de vista de Pillement = para quem vanguarda é um teatro mais literário; um teatro paralelo. Se, como diz Alberès, arte é prescutivamente, e testemunho ~~teatro~~ ela não pode ser de todo mundo, mas de alguns. Pode-se os 2. Por que não? A cultura é sempre ditada por uma classe. Ela encontra com frequência o humano geral, o das pessoas, quando ela não o nega expressamente. 1) Vanguarda no sentido próprio da palavra? 2) Teatro de ruptura – paralelo? 3) ? Teatro de oposição>

La culture est toujours dictée par une classe. Elle retrouve souvent l'humain général, celui de gens, lorsqu'elle ne le nie pas expressément.

- 1) Avant-garde dans le sens propre du mot ?
 - 2) Théâtre de rupture – parallèle ?
 - 3) ? Théâtre d'opposition
-

Nos três fólios transcritos acima, trata-se sempre de buscar uma aproximação do que vem a ser “vanguarda”: ruptura? Retorno? Reação? Embora não se possa determinar a ordem de escritura das anotações – nada impede que Ionesco tenha aberto o caderno em um ponto qualquer e começado a tomar notas de seus pensamentos – o desenho das reflexões apresentadas nos fólios 2 e 3 parece levar ao esboço das questões que devem organizar a exposição. Com efeito, em seu discurso, Ionesco começa por definir a vanguarda “no sentido próprio da palavra”, ou seja, em termos militares, para depois tomá-la, no âmbito artístico, como ruptura e oposição.

Ainda em relação ao “Discours sur l'avant-garde”, outro conjunto manuscrito revelador concerne a parte final. São três fólios, o segundo com notas também no verso, à caneta azul. Trata-se do momento em que Ionesco faz considerações sobre a obra do dramaturgo irlandês Brendan Behan, *Le client du matin*. No entanto, no fólio 1 do manuscrito, descobre-se que essas considerações eram *a priori* comparativas: havia uma oposição entre essa peça e *Look back in Anger*, de John Osborne, um dos escritores do grupo inglês “Angry Young Men”³⁰¹ na versão definitiva, publicada em *Notes et contre-notes*, Osborne desaparece – e resta apenas a afirmação da peça do irlandês. Transcrevo a seguir o trecho sobre Osborne:

Fólio 1³⁰² :

³⁰¹ Contra o qual Ionesco teria dito ou escrito algo que teria atingido Kenneth Tynan, lembrem? O episódio faz parte da “Controverse londonienne”.

³⁰² <do individual particular e do universal ou se quiser como se diz hoje do individual e do coletivo. Expressando minhas ~~ob~~ obsessões mais antigas, minhas angústias, minha solidão, meu desejo de eternidade, minha obsessão pela morte, etc, - eu encontro todo mundo além de todas as barreiras das castas sociais. Quando Por exemplo, em Look back in anger de Osborne, é de um problema bem pouco profundo que se trata enfim. O problema dos fracassados da sociedade inglesa e o processo de ~~uma~~ situação de alguns do estado de espírito de alguns personagens que se acomodam mal com uma ~~crise~~

du l'individuel particulier et de l'universel ou si ~~vous~~ ~~voulez~~ comme on dit aujourd'hui de l'individuel et du collectif. On exprimant mes ~~obj~~ obsessions les plus anciennes, mes angoisses, ma solitude, mon désir d'éternité, mon obsession de la mort, etc, - je rejoins tout le monde au-delà de toutes les barrières des castes sociales. ~~Lorsque~~ Par exemple, dans *Look back in anger* d'Osborne, c'est d'un problème assez peu profond qu'il s'agit en somme. Le problème des ratés de la société anglaise et le procès de ~~une situation de quelques uns~~ de l'état d'esprit de quelques personnages qui s'accommodent mal d'une ~~crise passa toute particulière~~ état de fait temporaire ne m'intéresse que médiocrement; c'est le problème de quelques-uns. C'est leur affaire. Mais une pièce comme *le Client du matin* de l'irlandais Brendan Behan elle aussi est issu d'une ~~pa~~ expérience particulière de l'auteur : la prison. [...]

Não se trata de uma supressão simples ou menor: em primeiro lugar, porque a crítica que pesava sobre a peça de Osborne era bastante enfática, ao afirmar que seu problema consistia em algo “bem pouco profundo” que “interessa apenas mediocrementemente”. Além disso, essa crítica de Ionesco sobre Osborne despertou reações no debate que se seguiu à sua explanação durante o encontro de Helsinkí, o que é possível verificar, juntamente com o texto publicado nos Anais do encontro de Helsinkí, - pelo Instituto Internacional do Teatro sob o título *Les entretiens d'Helsinki ou les tendances du théâtre d'avant-garde dans le monde* (Paris, Michel Brient, 1961), - que preserva a comparação entre as peças de Osborne e Behan. Nessa publicação, a sequência dos debates evidencia que um crítico entusiasta de Ionesco na Inglaterra, Harold Hobson [que defendeu Ionesco na querela contra Tynan], não concorda com o dramaturgo no que diz respeito à obra de Osborne:

M. Harold HOBSON (Royaume-Uni) – Je connais M. Ionesco depuis des années et je crois pouvoir dire que je suis son ami depuis déjà quelques temps.

~~passa muito particular~~ estado de fato temporário só me interessa mediocrementemente; é o problema de alguns. É problema deles. Mas uma peça como *le Client du matin* do irlandês Brendan Behan, ela também resultado de uma ~~pa~~ experiência particular do autor: a prisão [...]>

Cela ne signifie pas que je souscrive toujours à ses déclarations. Même, je prends quelque ombrage de ses observations sur le théâtre d'avant-garde en Grande-Bretagne.

Au sujet de John Osborne, il a fait – me semble-t-il – un sort excessif à la forme et négligé le fond et le contexte de la pièce.³⁰³ [...] (BRIENT, 1961, p. 29)

O dossiê com o debate após o discurso evidencia o caráter polêmico do discurso do autor. Uma plateia de diretores e dramaturgos ficou dividida entre os que se colocavam pró ou contra Ionesco e, sucessivamente, uns contra os outros. Aurel Baranga, romeno, acusa Ionesco de não compreender que “a realidade apresenta uma constante evolução”; o belga Peter Stercks, por sua vez, toma a defesa: “estou decididamente do lado do Sr. Ionesco, pois seu teatro me parece representar uma humanidade nova”. O austríaco Heinrich Schnitzler entra no debate, mas não se dirige a Ionesco: “O delegado da Polônia acredita que o teatro de vanguarda faz prever o estilo do teatro de amanhã” (BRIENT, 1961, p. 31). Estava instaurada a disputa: em vez de discutir o teatro de vanguarda, discutiu-se o discurso de Ionesco.

Wolfgang Langhoff, da Alemanha democrática, expõe o que considera um grave problema das considerações de Ionesco, e que serve como ponto de partida para sua crítica contra o dramaturgo: “as observações do Sr. Ionesco sobre o teatro de vanguarda tiveram a vantagem de ser engraçadas – demais para o meu gosto; para mim, elas são mesmo inaceitáveis” (BRIENT, 1961, p. 55). A essa breve análise, que serve a um propósito específico, mas não deixa de corresponder em alguma medida à realidade – as observações de Ionesco são engraçadas – acrescento uma leitura muito interessante que do crítico Maurice Lemaître no *Figaro littéraire* (n. 825, 10/02/1962) por ocasião da publicação dos Anais do encontro, em 1961. Seu artigo, “Ionesco, Nimbus distrait”, trata especialmente da encenação de Ionesco e do efeito provocado por seu jogo discursivo:

O importante nessas *Entretiens* permanece portanto as tomadas de posição de Eugène Ionesco, que soube jogar com inteligência e sutileza entre as formulações para concentrar o debate sobre si e construir uma ilusão sobre o lugar que ele ocupa na dramaturgia de nossa época. [...] ele misturou habilmente frases contendo ideias justas ou pulsões verdadeiras a outras frases que negavam as primeiras.³⁰⁴ (LEMAÎTRE, 1962)

³⁰³ “Sr. Harold Hobson (Reino Unido) – Eu conheço o Sr. Ionesco há anos e creio poder dizer que sou seu amigo já há algum tempo. Isso não significa que eu sempre assine embaixo de suas declarações. E mesmo, ofendem-me um pouco suas declarações sobre o teatro de vanguarda na Grã-Bretanha. Sobre John Osborne, ele destacou excessivamente, me parece, a forma e negligenciou o fundo e o contexto da peça.”

³⁰⁴ « L'important dans ces *Entretiens* reste donc les prises de position d'Eugène Ionesco, qui a su jouer avec intelligence et subtilité parmi les formulations pour concentrer le débat sur lui et faire illusion sur la

A leitura de Lemaître vai além do texto: trata-se de ler o jogo proposto por Ionesco e aceito pelos colegas de evento, de que é prova o debate. Com efeito, o dramaturgo se impõe por ideias inusuais e por uma encenação autoral também desafiadora, que implica a reação/recepção do público. É assim que o foco do debate é deslocado, da vanguarda para as proposições de Ionesco, que se fez personagem principal. Da habilidade em misturar ideias justas a outras que as contradizem, esse mecanismo de contradição já visto anteriormente e apontado aqui por Lemaître, retomo do Discurso de Helsinki um trecho sobre o humor que responde por antecipação à crítica do alemão Langhoff. A justaposição de ideias aparentemente contraditórias que dão origem a uma progressão de ilogismos, reitera a liberdade criativa de que o autor vinha tratando:

Temos medo de muito humor (o humor é a liberdade). Temos medo da liberdade de pensamento, medo também de uma obra muito trágica ou desesperada. O otimismo, a esperança, são obrigatórios sob pena de morte. E chamamos às vezes absurdo o que é apenas a denúncia do caráter risível de uma linguagem vazia de sua substância, estéril, feita de clichês e de slogans; de uma ação teatral conhecida de antemão. Mas eu quero fazer aparecer em cena uma tartaruga, transformá-la em chapéu, em canção, em couraça, em água mineral. Pode-se ousar tudo no teatro; é o lugar onde menos se ousa.³⁰⁵ (IONESCO, 2006, p. 83)

Ao apontar o jogo de Ionesco e sua habilidade e inteligência, Maurice Lemaître não cede propriamente ao elogio do dramaturgo: identificando essa prática como uma expressão de seu tempo, que tem origens no surrealismo e no dadaísmo, Lemaître na verdade lamenta a falta de inovação profunda, concreta na proposta de vanguarda de Ionesco. Além disso, o crítico levanta dúvidas sobre o lugar do autor no cenário contemporâneo, e a encenação de si em Helsinki funciona como comprovação, em alguma medida, de que o status que Ionesco se vê atribuir é resultado de uma ilusão criada por ele próprio. Lemaître identifica, por fim, um meio utilizado pelo escritor para se colocar entre os grandes nomes do teatro francês: “Eugène Ionesco mistura a autores indiscutíveis, como

place qu’il occupe dans la dramaturgie de notre époque. [...] il a mélangé habilement des phrases contenant des idées justes ou des élans vrais à d’autres qui niaient les premières. »

³⁰⁵ « On a peur de trop d’humour (l’humour, c’est la liberté). On a peur de la liberté de pensée, peur aussi d’une œuvre trop tragique ou désespérée. L’optimisme, l’espoir, sont obligatoires sous peine de mort. Et on appelle quelquefois l’*absurde* ce qui n’est que la dénonciation du caractère dérisoire d’un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans ; d’une action théâtrale connue d’avance. Mais je veux, moi, faire apparaître sur scène une tortue, la transformer en chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser au théâtre, c’est le lieu où on ose le moins. »

Giraudoux, nomes mais controversos, como Anouilh, a fim de deslizar mais facilmente no Panthéon cênico”.

Quanto ao Panthéon cênico particular de Ionesco, uma lista de autores admirados aparece no final de seu discurso. Ao contrário do que sugere Lemaître, a escolha de quem merece figurar nessa galeria não parece se dar de maneira simples, servindo apenas ao interesse particular de participar do grupo; não porque as escolhas de Ionesco não se pautem pelo âmbito pessoal, mas, justamente por ser pessoal, subjetivo, é o seu Panthéon que ele dá a ver, no qual está obviamente inserido. Trata-se de um caso especial, sobretudo se considerarmos simultaneamente o manuscrito, o datiloscrito, a prova de edição e a versão definitiva. Nomes aparecem, desaparecem, mudam de lugar, ficam em suspenso – o que parece corresponder à maneira bastante pessoal do escritor estabelecer reações de admiração ou então de afastamento com outros autores, de acordo com as mudanças do campo literário e político.

Transcrevo abaixo o trecho do manuscrito [fólio 3 – verso] em que Ionesco lista os autores “apaixonantes”:

En France, - le théâtre a des auteurs passionnants : Jean Genêt, - un des plus grands, - Vauthier, Audiberti, Beckett, Schéhadé, Ghelderode, Sartre lui-même (celui de Huis-Clos) continuent en les ~~contredisant~~ combattant les Anouilh, les Giraudoux, les J.J. Bernard, etc... Les f Ils constituent les fondements, les points de départ du développement possible d'un théâtre vivant, libre. L'Avant-garde c'est la liberté.³⁰⁶

Um datiloscrito incompleto desse texto traz modificações em relação a essa lista. Vale notar que se trata de um texto ditado por Ionesco e datilografado por alguém que não conhecia exatamente os nomes dos dramaturgos, o que se pode inferir pela quantidade de erros ortográficos:

En France, nous avons des auteurs ^{nouveaux} passionnants : Jean Genêt, Bequette, Vautier, Sché Hadé, Odiberti, Gueldérode, Sartre, parfois, qui

³⁰⁶ <Na França, - o teatro tem autores apaixonantes: Jean Genet, um dos maiores, Vauthier, Audiberti, Beckett, Schéhadé, Ghelderode, o próprio Sartre (aquele de Huis-Clos) continuam, ~~contradizendo~~ combatendo os Anouilh, os Giraudoux, os J.J. Bernard, etc... Os Eles constituem os fundamentos, os pontos de partida do desenvolvimento possível de um teatro vivo, livre. A vanguarda é a liberdade.>

continue, en s'y opposant, les Giraudoux, les Hanouille Anouilh, les Jean Jacques Bernard, et tant d'autres. il ne constitue encore que les points de départ d'un développement possible d'un théâtre vivant et libre. L'avant-garde *c'est la liberté*.³⁰⁷

Eugène Ionesco.

Jean Genet não é mais “um dos maiores”, como no manuscrito; Beckett [Bequette] vem antes de Vauthier e Audiberti; o Sartre do datiloscrito é “às vezes” apaixonante, enquanto que aquele do manuscrito era o Sartre de *Huis Clos*; enfim, a hesitação: os novos dramaturgos não “contradizem” nem “combatem”, mas finalmente “se opõem” a Giraudoux, Anouilh, Jean-Jacques Bernard, continuando-os. Nas primeiras provas para a edição de *Notes et contre-notes*, não há muitas mudanças: o nome de Pichette aparece comprimido entre Vauthier e Schéhadé; na marginalia, à caneta azul, Georges Neveux, que não figurava aí antes; a seu lado, Adamov, escrito em azul e rasurado; acima, mais uma vez, à caneta preta, o nome de Adamov [Anexo 46]. Não é sem interesse se o nome de Adamov vai e vem nessa lista: o amigo de outrora, com quem Ionesco certamente tinha pontos de contato, aderira ao teatro engajado e as oposições políticas, tornadas também oposições artísticas, os afastaram. Ionesco lamentaria sempre essa distância. Enfim, na versão publicada nos Anais do encontro de Helsinki, Adamov não aparece. Em *Notes et contre-notes*, Adamov está presente. No datiloscrito, repleto de incorreções, as marcas manuscritas duplicam a assinatura do autor: o nome e a afirmação da vanguarda como liberdade.

Os documentos sobre e, mais precisamente, contra a crítica são muito numerosos no Fundo Ionesco. São fichas de leitura, anotações em cadernos, fólhos manuscritos esparsos, datiloscritos etc. O artigo “Propos sur mon théâtre et sur les propôs des autres” [1960] constitui, com “Mes critiques et moi”, publicado originalmente em *Arts* em 22-28 de fevereiro de 1956, um caso muito interessante para se pensar a questão da autorrepresentação do dramaturgo. De maneira ainda um pouco tímida, ele começa no texto de 1956 a desenvolver a estrutura que seria muito mais elaborada no texto posterior. Se a técnica da apropriação do discurso do outro ainda não está totalmente acabada, poder-se-ia pensar que também algumas posições não são tão rígidas nesse momento – pelo menos, no momento em que ele começa a fazer os esboços para esse texto.

³⁰⁷ <Na França, nós temos autores novos apaixonantes: Jean Genêt, Bequette, Vautier, Sché Hadé, Odiberti, Gheldérode, Sartre, às vezes, que continua, se opondo a eles, os Giraudoux, os Hanouille Anouilh, os Jean Jacques Bernard, e tantos outros. Ele só constitui ainda pontos de partida de um desenvolvimento possível de um teatro vivo e livre. A vanguarda é a liberdade.>

Essa afirmação emerge de uma descoberta surpreendente em um conjunto manuscrito de 28 fólios, datado de 1955, aparentemente base para esses dois textos: “Mes critiques et moi” e “Propos sur mon théâtre”. Em oposição aos críticos, que Ionesco qualifica em três categorias igualmente desfavoráveis, o dramaturgo opõe os escritores do novo teatro que esse modelo antigo de crítico não podia nem queria compreender. Entre os autores mencionados, eis que se descobre o nome de Brecht! Transcrevo:

Fólio 5³⁰⁸ :

5

~~Mais~~ Ne nous attardons pas.

- après les ignorants, parmi les incompetents, il faut nommer les trop savants, prisonniers de leur savoir, asphyxiés: ce sont les pions, à l'esprit académique. Ceux-ci n'admettent que ce qu'ils connaissent déjà, ce qu'ils ont appris. Leur fatigue intellectuelle est telle qu'ils sont devenus inaptes à assimiler ce qui peut être nouveau; ~~ou~~ ils le refusent ou tâchent de le réduire à l'ancien (<illisible>, un noble vieillard). Ils ne peuvent plus comprendre, ils sont éblouis, ils ne voient plus. ~~Tout effort~~ Le moindre effort mental est, pour eux, au-dessus de leurs forces: s'il leur est proposé, ils s'en défendent avec colère, colère qui s'expriment violemment dans leurs chroniques et ou comptes-rendus et dont pâtit l'auteur aussi bien que le public, qui se sent justement désemparé. Ces critiques-là sont capables de vous expliquer le Cid qui n'a plus besoin d'être expliqué, mais ne comprendront pas ou comprendront mal Brecht, Audiberti, Ghelderode, Schéhadé, Beckett, Vauthier

Fólio 6³⁰⁹ :

³⁰⁸ <Mas Não nos detenhamos. Depois dos ignorantes, entre os incompetentes, é preciso nomear os muito sábios, prisioneiros de seu saber, asfixiados: são peões de espírito acadêmico. Estes só admitem o que eles já conhecem, o que aprenderam. Sua preguiça intelectual é tal que eles se tornaram inaptos a assimilar o que pode ser novo; ~~ou~~ eles se recusam ou tratam de reduzi-lo ao antigo (<ilegível> um nobre velho). Eles não podem mais compreender, estão cegos, eles não vêem mais. ~~Todo esforço~~ O menos esforço mental é, para eles, acima de suas forças: se lhes é proposto, eles se defendem coléricos, cólera que se expressam violentamente em suas crônicas e ou resenhas e dos quais padece tanto o autor quanto o público, que se sente justamente desamparado. Esses críticos são capazes de explicar le Cid que não precisa mais ser explicado, mas não entenderão ou entenderão mal Brecht, Audiberti, Ghelderode, Schéhadé, Beckett, Vauthier>

Il est ~~vrai~~ évident que les ~~ign~~ incompetents, par ignorance, dont nous venons de parler ne comprennent même pas le Cid.

[...]

Antes da querela com os críticos brechtianos da revista *Théâtre populaire*, em 1956, talvez o nome de Brecht não fosse tão problemático para Ionesco, que o coloca ao lado dos autores admirados por ele: Audiberti, Ghelderode, Schéhadé, Beckett, Vauthier... E não apenas ao lado, mas puxando a fila dos novos dramaturgos. A presença de Brecht, sem o peso da negação, é fato raro na produção de Ionesco; considero significativo, portanto, esse traço do manuscrito que aponta para uma anterioridade em relação à polêmica com os críticos brechtianos. Com efeito, as reprovações de Ionesco a Brecht costumam ter seu ponto de partida e chegada em um tipo particular de crítica: a engajada, ligada ao modelo de teatro político difundido principalmente pelos críticos da revista *Théâtre populaire*. Interessante também recuperar aqui que o primeiro Ionesco – bem como os demais dramaturgos de vanguarda – foi a princípio bem acolhido pelo periódico, que divulgava os espetáculos do dramaturgo. Desfeito o laço com o periódico em 1956, a censura ao teatro de Brecht apareceria de maneira mais contundente nos textos de Ionesco.

O manuscrito constitui um documento muito interessante. Ionesco classifica os críticos em três categorias; em seguida, ele denuncia seus vícios, os pré-conceitos empregados sistematicamente; enfim, ele conta a experiência da recepção de suas peças pela crítica dramática. A versão definitiva, publicada em *Notes et contre-notes*, é muito mais breve, o que lhe confere um ritmo – eu diria mesmo um ritmo teatral. O manuscrito, por outro lado, apresenta uma versão mais estendida. Há ainda uma diferença de focalização: enquanto que no manuscrito a tônica recai sobre os críticos, na versão definitiva, é Ionesco que se coloca em cena como protagonista.

Transcrevo abaixo o trecho do manuscrito em que Ionesco lista os autores que, de acordo com os críticos, teriam influenciado sua obra:

Fólio 13³¹⁰ :

³⁰⁹ <É ~~verdade~~ evidente que os ~~ign~~ incompetentes, por ignorância, dos quais acabamos de falar não compreendam nem mesmo le Cid.>

³¹⁰ <Até o presente, eles acreditavam ter descoberto ~~que eu era influenciado~~ (quando esqueciam que eu fazia “vanguarda a qualquer preço”) que eu era influenciado por Henri Monnier, Raymond Queneau, Kafka, Tchekov, Gogol, Courteline, Labiche, Pirandello, Lorca, Strindberg, Caragiale – o Molière romeno, - Alfred Jarry, Antonin Artaud, o teatro judaico, Alphonse Allais e, é claro, eu não exagero,

[...]

Jusqu'à présent, ils avaient cru découvrir ~~que j'étais~~
~~influencé~~ (lorsqu'ils oublièrent que je faisais « de
l'avant-garde à tout prix ») que j'étais influencé par
Henri Monnier, Raymond Queneau, ^{Kafka}, Tchekov,
Gogol, ^{Courteline}, Labiche, Pirandello, ^{Lorca}, Strindberg,
Caragiale – le Molière roumain, – Alfred Jarry,
Antonin Artaud, ^{le théâtre juif}, Alphonse Allais et bien
entendu, je n'exagère pas, Molière et Shakespeare : on
trouve tout dans tout et je suis un auteur bien
éclectique.] Aucun critique cependant ne s'est avisé ~~de~~
de dire que la grande majorité des auteurs actuels qui
écrivent comme Scribe sont influencés par Scribe, et
n'apportent rien de neuf, – ni que certaines ^{soi-disant}
révolutions ^{théâtrales} actuelles ne font, en réalité

Fólio 14³¹¹

14

que répéter les tentatives de 1920 ~~ou~~ voire de 1880 : si je
date personnellement de 1925 j'ai tout de même sur les
plus avancés 5 bonnes années d'avance.

A dicção do fragmento, sobretudo no final, guarda um aspecto teórico que contrasta com o caráter mais propriamente cômico da versão definitiva de “Mes critiques et moi”. A supressão da consideração final e sua substituição pela repetição dos “lados” (« le côté Lautréamont, le côté Rimbaud, le côté Daumier, le côté Napoléon, le côté Richelieu, le côté Mazarin et beaucoup d'autres côtés... »³¹²) faz o julgamento dos críticos sobre as influências sofridas por Ionesco parecer ainda mais risível.

A proliferação já está presente, no entanto, no esboço de 1955. No momento em que Ionesco conta sua peregrinação para escutar os críticos mais abalizados sobre o

Molière e Shakespeare: encontra-se tudo em tudo e eu sou um autor bem eclético.] Nenhum crítico ousou dizer que a grande maioria dos autores atuais que escrevem como Scribe são influenciados por Scribe, e não trazem nada de novo, - nem que certas pretensas revoluções teatrais atuais só fazem, na verdade>

³¹¹ <repetir as tentativas de 1920 ~~ou~~ até mesmo de 1880: se eu dato pessoalmente de 1925, eu tenho mesmo sobre os mais avançados 5 bons anos de avanço.>

³¹² “o lado Lautréamont, o lado Rimbaud, o lado Daumier, o lado Napoleão, o lado Richelieu, o lado Mazarin e muitos outros lados...”

caminho a seguir, ele o faz mais ou menos como na versão final, pela enumeração dos críticos:

Fólio 16³¹³ :

Pour ma part, je ne suis pas tombé dans le piège. Je J'avoue que c'est plutôt par hasard.] ~~Au début,~~ Un certain temps, ne sachant pas qui ils étaient, j'aurais bien voulu les écouter Je n'ai pas pu. En effet, l'un d'entre eux, un noble vieillard, me fit de sages recommandations : ~~et~~ vous êtes un auteur ~~à~~ ~~de~~ talent, disait-il, ~~en parlant de moi~~ ; hélas, ~~il~~ vous faites dans le bizarre, vous exploitez l'insolite, ~~se~~ vous vous croitez philosophe ; ~~il~~ mais vous ~~n'est~~ n'êtes pas bizarre, pas philosophe du tout, ~~c'est~~ vous êtes un esprit ~~réaliste~~, naturaliste

Fólio 17³¹⁴

17

un observateur, un psychologue, soyez un écrivain réaliste, un Courteline, et vous ferez d'excellentes pièces, selon votre vraie nature ! >>

~~Je le serais devenu~~ Peut-être aurais-je obéi si un autre critique n'avait découvert, dans mes pièces, tout une conception philosophique existentielle, incarnée et non abstraite, une métaphysique vécue à poursuivre, Cependant qu'un troisième me reprochait, justement, mon intellectualisme, tandis qu'un quatrième ~~me~~ m'en

³¹³ <De minha parte, eu não caí em sua armadilha. ~~Eu~~ Eu confesso que foi antes por acaso.] ~~No início,~~ Um certo tempo, não sabendo quem eles eram, eu bem quis escutá-los. Eu não pude. Com efeito, um dentre eles, um nobre senhor, me fez sábias recomendações: ~~este~~ você é um autor ~~tem~~ de talento, dizia ele, ~~falando de mim~~; infelizmente, ~~ele~~ você faz o bizarro, você explora o insólito, ~~se~~ você se crê filósofo; ~~ele~~ mas você não é bizarro, absolutamente não é filósofo, ~~ele~~ você é um espírito ~~realista~~, naturalista>

³¹⁴ <um observador, um psicólogo, seja um escritor realista, um Courteline, e você fará excelentes peças, segundo sua verdadeira natureza!> ~~Eu teria me tornado~~ Talvez eu tivesse obedecido se um outro crítico não tivesse descoberto, em minhas peças, toda uma concepção filosófica existencial, encarnada, e não abstrata, uma metafísica vivida a seguir. No entanto um terceiro me reprovava, justamente, meu intelectualismo, enquanto que um quarto ~~me~~ me censurava por fazer de minhas peças ilustrações de temas psicanalíticos o que, ao contrário, era interessante no dizer de um quinto. Um sexto desprezava minhas peças porque ele as achava simples demais, claras demais, fáceis; obscuras demais, carregadas de símbolos pesados incompreensíveis afirmava, um ano mais tarde, o mesmo. Um sétimo, partidário do teatro poético, reprovava a meu teatro ~~de não se~~ sua falta de poesia, depois, mais tarde, esquecendo também o que ele tinha escrito um pouco antes, louvou, em minhas peças, “o humor e o lado poético”. É a poesia, declarava, recentemente, um oitavo que desvaloriza>

voulait de faire de mes pièces des illustrations de thèmes psychanalytiques ce qui, au contraire, était intéressant aux dires d'un cinquième. Un sixième méprisait mes pièces parcequ'il les trouvait trop simples, trop claires, faciles; trop obscures, chargées de lourds symboles incompréhensibles affirmait, un an plus tard, le même. Un septième, partisan du théâtre poétique reprochait à mon théâtre ~~de ne pas l'être~~ manquer de poésie, puis, plus tard, oubliant lui aussi ce qu'il avait écrit un peu avant, cima, dans mes pièces, « l'humour et le côté poétique ». C'est la poésie, déclarait, récemment, un huitième qui dévalorise

Fólio 18³¹⁵

18

~~le~~ mon théâtre, ~~qui~~ car celui-ci ne doit pas être poétique, mais réaliste, ~~so~~ poétique, ~~soci~~ scientifique, social, engagé. En effet, confirme un neuvième critique, - une dame - mon théâtre est périmé, inactuel, ~~profitant de~~ s'inscrivant à la suite de toute une tradition périmée; cette dame oubliait aussi qu'elle avait écrit, six mois auparavant, que je brisais toutes les conventions usées et que j'indiquais, au théâtre, des voies nouvelles révolutionnaires. Il y eut aussi, évidemment, des considérations sur mon talent. Je n'en ai pas du tout, affirment ~~les uns~~ un juge; un peu, ~~disent les autres~~ concède un second; beaucoup, ~~les troisièmes~~ pense un troisième; passionnément, un quatrième; pas du tout, un cinquième, - et ainsi de suite.

Se, por um lado, a supressão das indicações “segundo”, “terceiro”, etc. na versão definitiva colabora para tornar o texto mais dinâmico, por outro lado, perde-se um pouco

³¹⁵ <o meu teatro, ~~que~~ pois este não deve ser poético, mas realista, ~~so poético soci~~ científico, social, engajado. Com efeito, confirma um nono crítico, - uma senhora - meu teatro está vencido, inatual, ~~aproveitando de~~ se inscrevendo na sequência de toda uma tradição ultrapassada; essa senhora esquecia que também ela tinha escrito, seis meses antes, que eu quebrava todas as convenções usadas e que eu indicava, ao teatro, vias ~~novas~~ revolucionárias. Houve também, evidentemente, considerações sobre meu talento. Eu não tenho nenhum, afirmam ~~uns~~ um juiz; um pouco, ~~dizem os outros~~ concede um segundo; muito, ~~os terceiros~~ pensa um terceiro; passionavelmente, um quarto; absolutamente, um quinto, - e assim por diante.>

do sentido que esse encadeamento provocava, retomando o modelo de Paulhan em *Fleurs de Tarbes*, que faz os próprios críticos se anularem. No que diz respeito às alterações no próprio manuscrito, é interessante notar o efeito da substituição do discurso em terceira pessoa no primeiro fólio transcrito: “il fait dans le bizarre” [ele faz o bizarro], “c’est un esprit realiste” [é um espírito realista], pela interlocução mais próxima, substituindo o “ele” pelo “você”, que atualiza o diálogo dos interlocutores. Em “Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres”, são quarenta críticos ou grupos de críticos inventoriados pelo dramaturgo que, como no manuscrito de 1955, estabelecem um tipo de diálogo entre si, mas sempre operado pelo demiurgo-dramaturgo. O propósito de desnudar a crítica e seus conformismos já está, em germe, nesse documento. Como exemplo da ampliação de efeitos, transcrevo abaixo um fragmento do fólio 8, em que o espaço da marginália acolhe a proliferação dos “vícios” dos críticos:

Les vices fondamentaux des critiques vous les connaissez déjà ; je ~~les résume~~ ~~la~~ timidité ~~car~~ un nombre imposants de tics et de clichés de l’expression ~~les~~ révèlent aisément [marginália : → leur médiocrité, leur facilité, leur paresse intellectuelle, leur mauvaise foi, leur vieillesse, leur conformisme :].³¹⁶

Os “vícios”, “tics” e “clichês”, tríade que já constitui um excesso, parecem não ser suficientes para expressar a rejeição do autor: é preciso descrevê-los em termos depreciativos, a partir de uma posição definida. Mesmo que o leitor já conheça os “vícios fundamentais dos críticos”, ainda assim Ionesco entende por bem mostrá-los pela acumulação de princípios consensualmente recusados: “mediocridade”, “facilidade”, “preguiça intelectual”, “má fé”, velhice”, “conformismo”.

Assinado e datado, como mostra o fólio 22, o manuscrito reserva uma surpresa final, pois apenas nesse momento é possível perceber que se tratava de um texto de apresentação do espetáculo com as peças *le Tableau* e *Jacques ou la soumission*. O texto seria, no entanto, retomado na sequência, e continuaria nos fólios numerados do 23 ao 28. Vale ressaltar que a primeira conclusão que aparece no manuscrito não tem nada a ver com o texto que Ionesco publica no *Express* e depois em *Notes et contre-notes* sobre o mesmo

³¹⁶ <Os vícios fundamentais dos críticos vocês já os conhecem; ~~eu os resumo~~ a timidez pois um número imponente de tics e de clichês da expressão ~~os~~ revelam suficientemente [marginália: sua mediocridade, sua facilidade, sua preguiça intelectual, sua má-fé, sua velhice, seu conformismo:]>

espetáculo. Trata-se aqui, antes, de mais uma brincadeira, que combina com o tom cômico do texto da conferência:

Je puis simplement dire que le Tableau est une histoire ~~aussi simple que~~ qui peut parfaitement m'avoir été inspiré par ~~des choses aussi sim~~ d'autres histoires aussi enfantines que Peau d'Ane, la Belle et la Bête ou Cendrillon; que Jacques ou la soumission est l'histoire d'une famille ou d'un monde qui s'effondre sans s'en apercevoir, qui se désarticule jusque dans son langage et contre laquelle un fils s'insurge ~~mais~~ qui sera soumis par ~~une fiancée~~ ^{la femme}, séduisante et ~~leur~~ repoussante, ~~à la fois~~, horrible et belle à la fois, que ^{va vous} jouer Reine Courtois.

Eugène Ionesco

7.XII.1955³¹⁷

Aproximando suas peças de contos de fada, Ionesco rompe novamente com a ilusão, dessa vez crítica, do discurso que se lia até então no manuscrito. A complexidade do debate sobre a crítica teatral e, mais amplamente, artística, dá lugar à reivindicação de influências dos clássicos infantis. Assim como os textos pensados para conferências, é importante considerar também aqui a potencial encenação, já que se trata da apresentação do espetáculo projetada como um prólogo, abrindo o espetáculo, o que se evidencia no trecho acima pela menção à atriz Reine Courtois, que interpretou o papel de Roberte na primeira montagem de *Jacques ou la soumission*. Apêndice do texto teatral em si, o discurso de apresentação, também dedicado à cena, guarda traços de uma teatralidade.

Já que eu mencionei o texto de apresentação de *Jacques ou la soumission*, publicado em *l'Express* e recolhido depois em *Notes et contre-notes*, vale abrir aqui parênteses para falar do manuscrito do texto de apresentação de uma outra peça, *Amedée ou comment s'en débarrasser*, que guarda também um diálogo muito próximo com os rascunhos de “Mes critiques et

³¹⁷ <Posso simplesmente dizer que le Tableau é uma história ~~tão simples quanto~~ que pode perfeitamente me ter sido inspirada por ~~coisas tão sim~~ outras histórias infantis como Peau d'Ane, la Belle et la Bête ou Cendrillon; que Jacques ou la soumission é a história de uma família ou de um mundo que se desmorona sem se dar conta, que se desarticula até sua linguagem e contra a qual um filho se insurge ~~mas~~ que será submetido ~~por uma noiva~~ pela mulher, sedutora e ~~seu~~ repugnante, ~~ao mesmo tempo~~, horrível e bela ao mesmo tempo, que vai representar Reine Courtois.>

moi”. É assim que em fólhos isolados (fora do caderno), pode-se ler uma versão que mistura os dois textos [Anexos 47-48]:

Fólio 1³¹⁸ :

Idées sur le théâtre etc

Il n'est guère facile, à un auteur, de présenter sa propre pièce. Puisqu'on me fait l'honneur de me le demander, je vais essayer tout de même de vous en parler. Je dois dire, d'abord, que lorsque j'écris une pièce, je ne sais pas où je vais. Ecrire est une aventure, une chasse, une découverte. Une atmosphère intérieure se crée, une ambiance, un décor surgit, des silhouettes ~~surgissent~~ naissent de l'ombre, des personnages se dessinent, des monstres apparaissent, un dialogue se fait entendre, ce monde bouge, se raconte, joue ~~leur~~ son histoire. Toute pièce est pour moi, la révélation d'une chose, d'un complexe d'émotions et de situations, d'un débat à l'intérieur de moi-même, d'une angoisse, peut-être. Une fois ~~que~~ la pièce écrite, je la lis et essaie de me l'expliquer. Mais l'idée que je me suis fait de ma propre pièce ne concorde pas souvent avec ce que les ~~exi~~ comédiens, d'abord, les critiques, les spectateurs ensuite ~~en~~ pensent. ~~de cette pièce.~~ Quelquefois, je suis de leur avis; la plupart du temps, je ne le suis pas. ~~Il peut arriver aussi que les autres me semblent avoir raison~~ En fin de compte, je ne sais jamais quelle est l'interprétation la plus juste. Les appréciations littéraires aussi sont tellement contradictoires qu'il m'est impossible d'en tirer,

³¹⁸ <Ideias sobre o teatro etc. Não é muito fácil para um autor apresentar sua própria peça. Já que me fazem a honra de me pedir para fazê-lo, vou tentar ainda assim de falar dela para vocês. Devo dizer, primeiramente, que quando eu escrevo uma peça, eu não sei aonde vou. Escrever é uma aventura, uma caça, uma descoberta. Uma atmosfera interior se cria, um ambiente, um cenário surge, silhuetas surgem nascem da sombra, personagens se desenharam, monstros aparecem, um diálogo se faz ouvir, esse mundo mexe, se conta, representa sua história. Toda peça é, para mim, a revelação de uma coisa, de um complexo de emoções e de situações, de um debate no interior de mim mesmo, de uma angústia talvez. Uma vez ~~que~~ a peça escrita, eu a leio e tento de explicá-la para mim. Mas a ideia que eu me fiz de minha própria peça não concorda frequentemente com o que os ~~exi~~ atores, primeiro, os críticos, os espectadores em seguida pensam dela ~~dessa peça.~~ Às vezes, eu sou da opinião deles; na maioria das vezes, não. ~~Pode acontecer também que os outros me pareçam ter razão.~~ No fim das contas, eu nunca sei qual é a interpretação mais justa. As apreciações literárias também são tão contraditórias que me é impossível de tirar delas, pessoalmente, um proveito. Assim, pode-se dizer de Comment s'em débarrasser, a peça>

personnellement, un profit. Ainsi, on a pu dire de Comment s'en débarrasser, la pièce

Fólio 2 :

qui passe actuellement au Théâtre de Babylone dans la mise en scène de Jean Marie Serreau et que vous allez entendre, on a pu dire qu'elle est courtelinesque ; qu'elle est influencée par Kafka ; par Henri Monnier ; par Beckett ; qu'elle est l'expression ~~du vis~~ d'une vision mythique de l'homme ; qu'elle est trop claire, trop évidente, que ses symboles sont ~~enfantins~~ dérisoires ; qu'elle est incompréhensible, alourdie par des symboles obscurs ; qu'elle est ~~primiti~~ enfantine ; qu'elle est trop intellectuelle ; qu'elle l'est trop peu ; qu'elle est écrite avec talent ; que l'auteur est dénué de talent ; qu'on s'y ennue ; que le public est tendre et qu'on ne s'y ennue pas un instant ; que, visuellement, elle rappelle les tableaux surréels de Chagall et qu'elle est poétique ; qu'elle manque totalement de poésie et qu'elle est le ~~fruit d'~~ produit d'un esprit réaliste, observateur ; que c'est une pièce d'avant-garde ; que c'est le contraire d'une pièce d'avant-garde. Allez vous y retrouver ! ³¹⁹

A semelhança entre esses dois textos de apresentação de peças é bastante perceptível: a encenação mais do que potencial (já que os textos seriam efetivamente lidos em cena antes das peças) determina uma mudança de rumo no discurso, de aspectos mais importantes que tocam a composição ou o processo de criação, por exemplo, para a brincadeira, o jogo final, antecipando o jogo cênico de fato. Interessante como a propaganda de si, de seu teatro, se dá pela colagem dos recortes da crítica, condensados no

³¹⁹ <que passa atualmente no Théâtre de Babylone na encenação de Jean Marie Serreau e que vocês vão ouvir, pôde-se dizer que ela é courtelinesque; que ela é influenciada por Kafka; por Henri Monnier; por Beckett; que ela é a expressão ~~de vis~~ de uma visão mítica do homem; que é clara demais, evidente demais, que seus símbolos são ~~infantis~~ risíveis; que ela é incompreensível, sobrecarregada por símbolos obscuros; que ela é ~~primiti~~ infantil; que ela é intelectual demais; que ela é muito pouco intelectual; que é escrita com talento; que o autor é desprovido de talento; que as pessoas se entediam; que o público é afetuoso e que não se entedia nem um instante; que, visualmente, ela lembra os quadros surreais de Chagall e que é poética; que lhe falta totalmente poesia e que ela é o ~~fruto de~~ produto de um espírito realista, observador; que é uma peça de vanguarda; que é o contrário de uma peça de vanguarda. Venham se encontrar!>

texto de apresentação da peça *Amedée ou comment s'en débarrasser*, sempre estabelecendo um diálogo, a palavra de combate, de conflito, em que uma afirmação contradiz a anterior. O desafio lançado ao espectador no final do texto de apresentação consiste na contestação também do mecanismo crítico, a partir da própria experiência teatral.

Essa presença do autor, sua autoridade em relação à peça e a maneira como Ionesco disputa o espaço com sua própria obra parecem algumas constantes da postura do autor. Se na apresentação de espetáculos de suas peças, o dramaturgo se encena antes de encenar sua obra, nas entrevistas concedidas a jornalistas e pesquisadores, que constituem uma parte importante de *Notes et contre-notes*, a interlocução chega a desaparecer diante de um monólogo do dramaturgo. Duas entrevistas são publicadas em NCN designadas como “bouts” [pedaços]: “Bouts de réponse à une enquête” e “Bouts de déclarations pour la radio”.

Os manuscritos de “Bouts de réponse à une enquête” conservados no Fundo Ionesco apresentam as questões e as respostas. São 8 fólios formato A4, numerados, escritos à caneta azul. O mais interessante a notar nesse documento são as supressões operadas pelo dramaturgo: as questões 2 e 13 são respondidas e no entanto rasuradas. Eis a transcrição das duas questões [Anexos 49-50]:

Fólio 3 :

2. Comment êtes-vous parvenu à vous faire jouer ?

~~Tout naturellement aussi. Par hasard. Les jeunes comédiens réunis autour de Nicolas Bataille et les jeunes comédiens réunis autour de lui ont eu en main le manuscrit de ma « nouvelle première pièce ». Ils l'ont aimée. Ils ont eu le courage pour la m'en jouer.~~³²⁰

Fólio 8:

³²⁰ <Como o senhor chegou a se fazer representar? Muito naturalmente também. Por acaso. Os jovens atores reunidos em torno de Nicolas Bataille e os jovens atores reunidos em torno dele tiveram nas mãos o manuscrito de minha “nova primeira peça”. Eles gostaram dela. Eles tiveram coragem de montá-la.>

13. Quelle diffusion, quel succès a votre théâtre à l'étranger ?

Assez grand. Je suis traduit ou joué dans presque tous les pays, et dans les pays les plus inattendus. Cela vexa beaucoup de ~~« penseurs »~~ ~~partisans~~ d'idéologues parisiens.³²¹

As duas questões claramente rasuradas no manuscrito concernem a aceitação de Ionesco: no início, quando os atores do grupo de Nicolas Bataille “amaram” sua peça; depois, o sucesso “bastante grande” no exterior. Mas não são apenas essas duas questões – e suas respostas – que são suprimidas na versão definitiva, publicada em *Notes et contre-notes*. Com efeito, há toda uma parte dedicada a falar das pessoas de teatro com quem Ionesco trabalhou que é suprimida. Na sequência da questão 2, rasurada pelo escritor, que retomava o início de sua carreira no teatro, a questão seguinte acaba por desaparecer – e com ela, a homenagem a seus companheiros:

Fólio 3:

3. Quelles furent vos difficultés et quelle fut votre chance ?

~~Difficultés~~ m Difficultés matérielles : trouver un peu d'argent, une salle de théâtre, un metteur en scène, des acteurs. Ces difficultés n'ont jamais été insurmontables, - contrairement à ce que l'on prétend, - puisque j'ai été joué.

Ma chance ~~a eu des visages multi~~ a eu plusieurs³²²

Fólio 4³²³ :

³²¹ <Que difusão, que sucesso tem seu teatro no exterior? Bastante grande. Eu sou traduzido ou encenado em quase todos os países, e nos países mais inesperados. Isso incomoda muitos “pensadores” partidários ideólogos parisienses.>

³²² <Quais foram as suas dificuldades e qual foi a sua sorte? ~~Difficultés~~ m Dificuldades materiais: encontrar um pouco de dinheiro, uma sala de teatro, um diretor, atores. Essas dificuldades nunca foram intransponíveis, - contrariamente ao que se pretende, - uma vez que eu fui encenado. Minha sorte ~~teve rostos multi~~ teve vários>

³²³ <rostos: os de Bataille, Mansard, Paulette Fratz, Cuvelier, Rosette Zucchelli, Sylvain Dhomme, Paul Chevalier, a grande atriz Tsilla Chelton, Jacques Mauclair, Jacques Noël, R.J. Chauffard, Jean Marie

visages: ceux de Bataille, Mansard, Paulette Frantz, Cuvelier, Rosette Zucchelli, Sylvain Dhomme, Paul Chevalier, la grande comédienne Tsilla Chelton, Jacques Mauclair, Jacques Noël, R.J. Chauffard, Jean Marie Serreau, Postec, Reine Courtois, Trintignant et le merveilleux Raimbourg, Yvonne Clech, ~~l'extra~~ Jacquemont, Claude Nicot qui a créé le rôle de Bérenger, Saudret, Quaglio et tous ces gens follement généreux ~~et a~~ qui ont bien voulu me prendre à charge et croire qu'il était possible de matérialiser et de spiritualiser des phantasmes. Et maintenant Jean-Louis Barrault qui a eu [incompleto]

O elogio aos companheiros de trajetória teatral era bastante recorrente na época, sobretudo em textos publicados em jornais e revistas, que funcionavam também para a promoção dos grupos, diretores e atores, assim como dos pequenos teatros da Rive Gauche. Por curiosidade, em uma carta a Jean-Louis Barrault, Ionesco reclama por sempre fazer referência ao diretor como um dos maiores, ao passo que, quando Barrault dava entrevistas, nunca incluía Ionesco entre os grandes autores de teatro. Enfim, o trecho transcrito acima não é eliminado no manuscrito, e registra-se assim a homenagem de Ionesco, mas ao transpor o limite do periódico para o livro, toda essa profusão de personagens desaparece.

Da entrevista que seria publicada primeiro em *Bref* e depois em *Notes et contre-notes* sob o título « Finalement, je suis pour le classicisme », encontra-se também em um caderno, em 12 fólios, o manuscrito. Neste caso, ao invés do elogio, sobressai a crítica mordaz a Roland Barthes, Bernard Dort e Jean-Jacques Gautier, que deram origem aos três Bartholoméus da peça *l'Impromptu de l'Alma*. Logo no início da entrevista, ao retomar sua atividade como analista literário que, por causa do jogo proposto em *Non*, segundo o próprio Ionesco, não teria sido mais levado a sério, o autor postula o que se espera de um bom crítico:

Serreau, Postec, Reine Courtois, Trintignant e o maravilhoso Raimbourg, Yvonne Clech, ~~o extra~~ Jacquemont, Claude Nicot que criou o papel de Bérenger, Saudret, Quaglio e todas essas pessoas absurdamente generosas ~~e a~~ que quiseram me tomar sob sua responsabilidade e acreditar que era possível materializar e espiritualizar fantasmas. E agora Jean-Louis Barrault que teve [incompleto]>

*Un grand critique est celui que dit: ~~ceci est bon, ceci est~~
~~mais~~ l'on croit sur parole. ~~lorsqu'il dit: ceci est bon,~~
~~ceci est mauvais.~~ On lui demande*

-2-

*seulement d'être de bonne foi: Moi je n'ai pas pu
l'être.*³²⁴

Pouco antes, em outro contexto, lemos uma espécie de confissão que reforçava o péssimo espectador de teatro que foi Ionesco; agora descobrimos também que, como crítico, ele não pôde ser de “boa fé”. Mais do que nas palavras, a ironia que sustenta a encenação do autor se encontra no discurso: a entrevista se dá durante as repetições da peça *l'Impromptu de l'Alma*, em que a “má fé” dos críticos é reinventada no palco por meio de personagens caricaturais cujos textos não passam de colagens de frases, trabalhadas de modo a esvaziá-las de sentido, sobrando apenas os lugares-comuns do discurso crítico. Assim, é preciso ler com cautela a afirmação do dramaturgo, pois o que ele fará na sequência (e em toda a sua produção como um todo) é apontar a subjetividade do discurso crítico, que pode comprometer essa “boa fé”. A relação ruidosa com os críticos reaparece no momento em que o autor resume a peça: *L'Impromptu de l'Alma est une plaisanterie. J'y attaque mes amis: Barthes, Dort, etc...*³²⁵ Julgo importante ressaltar duas alterações em relação à versão publicada em *Notes et contre-notes*: quanto ao primeiro trecho, a pseudo-confissão de Ionesco desaparece; e o “ataque” aos amigos se transforma, brandamente, em “coloco em cena” (IONESCO, 2006, p. 184).

Havia ainda outro ataque, suprimido na versão definitiva, que vem se juntar a alguns exemplos da mesma ordem: quando questionado sobre os espetáculos que o tivessem impressionado nos últimos tempos, Ionesco opta pelos clássicos, mas não perde a ocasião de alfinetar certo tipo de teatro, de inspiração brechtiana, praticado por Oscar Wilde. No livro, temos apenas esse exemplo entre os “autores mais jovens” que são “muito prisioneiros de seu tempo”. No manuscrito, a simples menção a relação entre temporal e atemporal faz evocar o exemplo de Brecht, ocasião para Ionesco afirmar mais uma vez: “eu não gosto de Brecht”:

³²⁴ <Um grande crítico é aquele que diz: ~~isso é bom, isso é ru~~ se acredita sob palavra. ~~quando ele diz: isso é bom, isso é ruim.~~ Pede-se apenas que ele seja de boa fé: Eu não pude sê-lo.>

³²⁵ <*L'Impromptu de l'Alma* é uma brincadeira. Eu ataco meus amigos: Barthes, Dort, etc...>

*Voilà pourquoi, dites-le, je n'aime pas Brecht dont l'Exception et le Règle est déjà périmée. Il ne nous apprend plus rien. nous connaissons ses vérités. Le temps l'emporte. ~~Il est devenu amas de clichés.~~ D'ailleurs, à mon avis, il n'est pas un dramaturge. C'est un fabuliste. Je lui préfère ~~de beaucoup~~ Lafontaine. ~~On devrait mettre en scène ce dernier.~~*³²⁶

Impressiona observar a função desempenhada por Brecht no processo de criação de Ionesco, pois mesmo que ele seja apagado, eliminado da versão definitiva (e muitas vezes é) os manuscritos trazem à tona seu potencial antagonismo, criado por Ionesco como interlocutor necessário para manter viva a tensão do diálogo. Além disso, existe uma provocação latente ao afirmar em 1956 que Brecht “não é um dramaturgo”, especialmente em entrevista para um periódico conduzido pelo mesmo diretor da revista *Théâtre populaire*, Robert Voisin.

A questão sobre o lugar da obra teatral de Ionesco em uma evolução parece provocar maiores hesitações, traduzidas por substituições e acréscimos que vão ajustando a expressão:

*~~Je ne sais pas. Ce n'est pas à moi de le dire. Il devrait s'inscrir~~ ^{contribuer}, ~~dans la rénovation~~, s'il était valable, ~~dans une évolution~~ ^{à une destruction} et une rénovation de l'expression; c'est cela la révolution artistique. Et ~~rétablir~~ ^{d'autre part, contribuer avec ses moyens modestes,} ~~à réaliser l'essence théâtrale,~~ ~~rétablir~~ j'essaie de retrouver la tradition qui ~~le théâtre: car tradition~~ n'est pas académisme. C'est même son contraire*³²⁷

³²⁶ <Eis porquê, ~~então~~, eu não gosto de Brecht, cuja a Exceção e a Regra já está ultrapassada. Ele não nos ensina mais nada. Nós conhecemos suas verdades. O tempo o leva. ~~Ele se tornou amontoado de clichês.~~ Aliás, para mim, ele não é um dramaturgo. É um fabulista. Prefiro ~~muito~~ Lafontaine. ~~Deveríamos encenar este último.~~>

³²⁷ <Eu não sei. Não cabe a mim dizer. Ele deveria ~~se inscrever~~ ^{contribuir}, ~~na renovação~~, se ele for válido, ~~em uma evolução~~ para uma destruição e uma renovação da expressão; é isso a revolução artística. E ~~restabelecer~~, por outro lado, contribuir com seus meios modestos, ~~para realizar a essência teatral,~~ ~~restabelecer~~ eu tento encontrar a tradição que ~~o teatro: pois tradição~~ não é academismo. É mesmo seu contrário.>

“Contribuir” soa melhor do que “se inscrever” ou “restabelecer”, e pode ficar ainda melhor se for “com seus meios modestos”. Esses acréscimos desenhavam um perfil de resposta para a pergunta tão capciosa: qual o seu lugar na história do teatro? Assim, também a ideia de “evolução” parece longe da concepção do teatro de Ionesco, à qual ele prefere “destruição” que não é inócua, como afirmam seus detratores, mas também visa a “renovação da expressão”. Tudo isso seria “realizar a essência do teatro”, mas aí o risco da pergunta capciosa: o autor opta, enfim, por “tentar encontrar a tradição”. A quantidade de modificações traduz o cuidado e a sutileza da resposta, que busca o avesso de dar a ler o que se espera de um autor de vanguarda, mas justamente quebrar a expectativa de leitura em um texto da medida, do clássico.

Diálogos: o eu e o outro nas notas de leitura

No segundo ato, procurei mostrar a maneira surpreendente como Brecht reaparece na conclusão. O contraponto mais importante para o desenvolvimento de uma ideia sobre o teatro, o teatro brechtiano está por trás de todas as polêmicas de Ionesco apresentadas nas *Notes et contre-notes*. Assim, a conclusão, da qual apresento a seguir a transcrição de um fólio datiloscrito com várias notas manuscritas³²⁸, sobretudo na marginalia, evidencia como Ionesco convida Brecht – e seus derivados – a participar do diálogo [Anexo 51]:

³²⁸ <[marginalia manuscrita a caneta azul: aquela que ilustram os brechtianismos/ A maior ~~a literatura~~ ambição da ~~toda~~ literatura é formular o que/ superior ~~aos~~ brech a essas brechtianidades/ de um teatro levando que aprofundando proveniente de um pensamento sem dúvida mais verdadeiro, mais profundo portanto su[perior] em sua <ilegível>/ que o brechtianismo , porque mais livre porque não programático, de se expandir/ de se manifestar em uma espontaneidade sem limitação, mas mesmo assim já formulada. Não se pode aperfeiçoar as formulações/ ainda não chegou ela foi formulada; é dizer para as coisas da vida mas ela não pode ~~dizer, encerrar~~ apreender o inapreensível, ela não pode dizer o indizível.]>
<Datiloscrito: O teatro absurdo, ou marxista, ou humanista, surrealista, realista, etc? só pode ~~conseguir~~ chegar agora a realizações um pouco mais detalhadas do que já está dado, revelado, quer dizer que se chegar a uma espécie de classicismo seja de um teatro ~~ilustrando~~ a serviço seja de uma ideologia ~~conhecida~~ difundida ~~tal um~~ assim como Brecht ou um Arden ou seja de uma filosofia do absurdo ou niilista superior, aliás, em profundidade e em verdade à primeira, como, por exemplo, “Les Beaux Jours”, de Beckett.>

celle qu'illustrent La plus grande ~~la littérature~~
les brechtianismes ambition de la ~~toute~~

littérature est de formuler ce qui
supérieure Le théâtre absurde, ou marxiste, ou humaniste, surréaliste,
~~aux brech~~ réaliste, etc ? ne peut ~~réussir que~~ aboutir maintenant qu'à
à ces brechtianités

des réalisations un peu plus figiolées de ce qui est déjà
donné, révélé, c'est-à-dire qu'on arrive à une espèce de
d'un théâtre classicisme soit d'un théâtre illustrant au service soit d' une
~~menant qui~~ idéologie connue répandue ~~tel un~~ ainsi Brecht ou un Arden
~~approfondissant~~ ou soit d'une philosophie de l'absurde ou nihiliste
provenant d' supérieure, d'ailleurs, en profondeur et en vérité à la
une pensée première, comme, par exemple, « Les Beaux Jours », de
sans doute Beckett.

plus vraie, que le brechtianisme,
plus profonde parceque plus libre parce que non
donc su programmatique, de s'épanouir
dans sa ré

de se manifester dans une spontanéité
sans contrainte,
mais tout de même déjà formulée.
On ne peut plus perfectionner
les formulations

n'a pas encore y arrive elle
été formulé ; c'est
de dire pour les
choses de la vie
mais elle ne peut
~~dire, enfermer~~ saisir
l'insaisissable, elle
ne peut dire l'indicible.

As “brechtianidades” e os “brechtianismos” da marginália seriam integrados à versão definitiva desse texto, como tivemos a ocasião de demonstrar anteriormente. Interessa notar aqui sua natureza primeira de acréscimos que, manuscritos na margem do espaço principal onde se encontra o corpo do texto, vão todos no sentido de enfatizar, de reforçar certo ponto de vista. Sem esses apêndices, lemos no trecho central a distinção entre Brecht e Beckett, considerado superior; mas os termos adicionados ampliam a crítica ao dramaturgo alemão, na medida em que diminuem a relevância de suas propostas, consideradas pelo efeito de tendência da época.

Antídotos: presença de si nas notas de leitura

A relação de Ionesco com Brecht e, por uma relação de contiguidade, com os críticos da revista *Théâtre populaire*, começa a virar em um sentido negativo a partir de 1956 – e levaria, como visto anteriormente, à peça *l'Impromptu de l'Alma* e a um número especial da revista sobre o teatro de vanguarda. No entanto, as fichas de leitura recolhidas em um caderno remontam à publicação do número 11 da revista *Théâtre populaire*, de 1955, dedicado a Brecht. Ora, as notas de Ionesco demonstram que ele leu detidamente diversos artigos dessa publicação, uma vez que elas cobrem os textos « Petit Organon pour le théâtre », de Bertolt Brecht ; « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », de Bernard Dort ; e « L'acteur de l'ère scientifique », de Walter Weideli.

Não se tem notícia de nenhum encontro entre Ionesco e Brecht. Na peça *l'Impromptu de l'Alma*, o alemão é representado pelo discurso dos Bartholoméus I e II e por meio de um cartaz que leva seu nome, mas não chega a ganhar a constituição de personagem. Em *Notes et contre-notes*, como visto, muitas vezes sua presença é eclipsada ou substituída por expressões de ordem geral, como “teatro popular” ou “teatro engajado”. O caderno com as notas de leitura do ensaio “Petit Organon pour le théâtre” constitui assim um momento especial de encenação do diálogo entre os dramaturgos: tanto pelo fato de o texto de Brecht apresentar algumas das ideias mais substanciais de sua proposta de teatro crítico que Ionesco combate em diversos textos quanto pela maneira como as notas se apresentam, intercalando as vozes e os discursos que se opõem e fazem prosseguir a discussão. Vejamos, pois, um dos pontos cruciais do texto de Brecht, tal como Ionesco o anota e comenta em seu caderno [Anexos 56]:

« Le style théâtral actuel doit ~~suppose~~ reposer sur l'effet de distanciation »

Th. antique, médiéval, distançaient grâce à des masques humains ou animaux: non, ne distançaient pas, - conférait au contraire un caractère universel, archétypique avec lequel il était plus aisé de se confondre; distancée - dans la mesure où il était sacré; mais cette sacralisation était à la fois (est...) ce qui est le plus antérieur à nous-mêmes, les archétypes de notre âme collective. (les mythes) (les essences)³²⁹

O teatro crítico de Brecht tem no distanciamento uma palavra-chave: a quebra da ilusão cênica, do efeito de verossimilhança visa provocar não mais a identificação do espectador com o que vê em cena, mas a reflexão crítica do que sabe ser uma representação. Ionesco também partilha da crença de que o teatro autêntico é aquele que se mostra mais teatral, como processo em construção que se dá a ver, sem a preocupação da mimese. Mas aqui, a divergência se dá pelo postulado do “distanciamento” defendido por Brecht, que remontaria ao teatro antigo e medieval, pelo uso das máscaras como índice de ruptura. Ionesco marca sua entrada em cena, a presença de seu discurso em oposição ao de Brecht, por um sonoro “não” – sonoro, sublinhado, enfático do desacordo fundamental entre ambos. Para ele, mais do que distanciar, as máscaras universalizam, porque são capazes de representar “os arquétipos de nossa alma coletiva”. No mesmo sentido, Ionesco comenta a possibilidade de distanciamento pela música, aludido por Brecht:

« Les effets V. (!) par la musique et la pantomime.
(Verfremdungseffekt) (!)

(la musique distanciation ?? au contraire, rapproche,
~~con~~ unit, confond.³³⁰

³²⁹ < “O estilo teatral atual deve ~~supo~~ repousar sobre o efeito do distanciamento” Teatro antigo, medieval, distanciavam graças a máscaras humanas ou animais: não, não distanciavam, - conferia ao contrário um caráter universal, arquetípico com o qual era mais fácil de se confundir; distanciado – na medida em que ele era sagrado; mas essa sacralização era ao mesmo tempo (é..._ o que é mais naterior a nós mesmos, os arquétipos de nossa alma coletiva. (os mitos) (as essências)>

³³⁰ < “Os efeitos V (!) pela música e pela pantomima. (Verfremdungseffekt) (!) (a música distanciamiento?? ao contrário, aproxima, ~~con~~ une, confunde.>

Fica bastante evidente que Ionesco não concorda que a música pode distanciar: “ao contrário, aproxima, une, confunde”. A resposta do autor começa a se esboçar, no entanto, antes mesmo de Brecht dar a deixa: os “efeitos V.” (*Verfremdungseffekt*) são ressaltados por duas vezes, por meio dos pontos de exclamação que interrompem o discurso e tornam cômico o enunciado. Ainda sobre o distanciamento e sua função estrutural para a concepção de um teatro social, vale observar mais um fôlio do caderno:

[...]

La distanciation = effet artistique, non pas de connaissance.

Traiter la vie sociale, comme provisoire et imparfaite...

(14) le théâtre ne l'a jamais fait ? Il n'a jamais fait que cela.

x

x x

Moi : Je serais toujours a-social : a-social bourgeois, a-social dans un pays totalitariste, a-social, a-social... Le poète est un rebelle perpétuel : (C'est son utilité !)

x

x x

Artaud lui, voulait ressusciter l'homme avec toutes ses profondeurs – (moi oui, lui redonner toutes ses dimensions, le restituer à lui-même, aliéné qu'il est par l'épaisseur sociale).³³¹

[...]

As observações que dialogam com o discurso de Brecht, de modo a se opor a ele, são enunciadas por um “eu” que não teme o exagero, a repetição; ao contrário, esse “eu” quer mesmo marcar seu ponto de vista, sua individualidade. Interessante observar como Ionesco se anuncia, no segundo fragmento, antes de proferir seu discurso: como o personagem de uma peça de teatro, existe um “moi” e os dois-pontos que indicam o início da fala. Também como personagem, que lembra o Bérenger de *Rhinocéros* que termina a

³³¹ <O distanciamento = efeito artístico, não de conhecimento. Tratar a vida social, como provisória e imperfeita... (14) o teatro nunca o fez? Ele só fez isso sempre./ Eu: Eu serei sempre a-social: a-social burguês, a-social em um país totalitarista, a-social, a-social... O poeta é um rebelde perpétuo: (É sua utilidade!)/ Artaud queria ressuscitar o homem com todas as suas profundidades – (eu: sim, devolver-lhe todas as suas dimensões, restituir-lhe a si próprio, alienado que ele é pela espessura social).>

peça com seu grito heroico: “Eu não capitulo! Diante de todos, eu não capitulo”, aqui também o que se lê/ouve é o clamor de resistência do autor contra o que considera a opressão do brechtianismo: “Eu serei sempre a-social, a-social burguês, a-social em um país totalitarista, a-social, a-social... O poeta é um rebelde perpétuo: (É sua utilidade!)”. Nota de leitura? Para quem Ionesco se encena? Pode-se cogitar que aqui já estivesse em curso o projeto da peça *l’Impromptu de l’Alma*, escrita contra os críticos brechtianos e feita, em grande parte, de colagens de seus textos; acredito, no entanto, na teatralidade anterior ao teatro, latente desde as notas de leitura – e mesmo desde os primeiros textos críticos em romeno – que não precisa da cena para acontecer, porque já existe em sua potencialidade.

Bernard Dort, em “Une nouvelle dramaturgie: Brecht ou l’anti-Racine”, parte do ensaio de Brecht, que abre o número da revista, para explorar como o distanciamento e a quebra da ilusão cênica são essenciais para a construção de um teatro político – “marxista mesmo” (DORT, 1955, p. 30), que não deseja absorver o espectador, muito menos aliená-lo, mas leva-lo à reflexão crítica em relação ao que é demonstrado em cena, chamado por Dort de “fábula”. Lembro aqui a entrevista concedida por Ionesco a *Bref* em que dizia que Brecht não era dramaturgo, mas um fabulista e que, sendo assim, preferia as fábulas de La Fontaine. Do artigo de Bernard Dort, são poucas as anotações de leitura de Ionesco, mas vale dizer que a primeira delas consiste, justamente, na retenção do termo “fábula”: << *Théâtre : a/ de la fable.*

A maneira de tomar notas e comentar, intercalando sua voz, marcada pela presença do “eu”, a trechos copiados do artigo, também se mostra neste caso. Invariavelmente, o comentário do autor vem contradizer o trecho citado do crítico, estabelecendo assim o que chamamos anteriormente de oposição constitutiva do procedimento escritural de Ionesco. No texto de Dort, é interessante notar que, pela raridade de comentários e por sua natureza, o grau de discordância, se mensurável, não seria tão alto: os comentários do dramaturgo completam, corrigem ou especificam o discurso do crítico, mas, diferentemente do texto de Brecht, não existe aqui uma negação expressiva.

Faire saisir au spectateur la signification historique des fatalités qui l’écrasent, (qui ne sont que celles de la condition humaine, les sociales sont secondaires)
moi

<< Toute action est pour B. fonction de la société dans laquelle elle a lieu >> (moi : toute action révèle les problèmes de l’homme à travers telle ou telle société).

Sobre o texto de Walter Weideli, “L’acteur à l’ère scientifique”, a situação é muitíssimo diferente, na medida em que a voz do dramaturgo se sobrepõe à do autor do artigo comentado. Assim, ao contrário dos outros textos anotados, o de Weideli não tem trechos copiados pelo dramaturgo em seu caderno. A princípio, ainda se esboça uma paráfrase da primeira página (p. 37), mas logo o artigo desaparece diante dos comentários (p. 38-40 do artigo de Weideli) [Anexo 57]:

mystifications nouvelles

« 38 » (moi: tout le monde sait que la société bourgeoise est en décomposition... ce qui va se passer plus loin, avec cette ~~démysti~~ décomposition, - n’est plus du rôle du théâtre ;... qui s’il est prophète doit préparer les ~~démystifications~~ d’ailleurs ou futures. Cela lui est-il permis ? lui sera-t-il toléré ?

x

x x

Moi: je suis prisonnier de la société: - aliéné par la société, mais aussi prisonnier de la terre et du ciel, des astres et des lois cosmiques, - prisonnier du monde, de ma condition d’homme, - de la mort, de mon corps, de la vie...

x

x x

Contrairement à V. Veidlé page 38

Moi

Montrer que le monde est insupportable: voilà ~~jusqu’au~~ justement ce que l’on m’empêche de faire. Voilà ce qu’on peut reprocher *faussement* à Beckett par ex. - Si je crée un monde « harmonieux » *mais fictif* - on me l’accepte. Où est la mystification ? Où est l’opium ?

³³² <Fazer apreender ao espectador a significação histórica das fatalidades que o esmagam, (que são apenas aquelas da condição humana, as sociais são secundárias) eu/ “Toda ação é para B. [Brecht] função da sociedade na qual ela aconteceu” (eu: toda ação revela os problemas do homem através tal ou tal sociedade). (ver pág. 36) >

x
x x
Moi Shakespeare à la fois critique de l'homme, les
rapports des hommes, de la société aussi bien.

x
x x
Brecht, le crétin. (v. page 40)³³³

É preciso “ver a página 40” do número 11 de *Théâtre populaire* para descobrir porquê Brecht é um cretino. Weideli discorre, nesse momento de seu texto, sobre o princípio da “alienação” (ou auto-observação), técnica brechtiana segundo a qual o ator não deve se identificar ao personagem, mas aliená-lo. Trata-se, mais uma vez, de romper a ilusão, já que o ator seria um “demonstrante” da ação que se passa em cena; para isso, ele deveria ter controle de sua representação, sem ser absorvido por ela. Como exemplo, Weideli cita um trecho do próprio Brecht, em que o dramaturgo alemão resgata a técnica da “alienação” já no teatro chinês. Aí o pomo da discórdia:

O ator chinês se observa representar. Imitando a aparição inesperada de uma nuvem, seu desdobrar doce e poderoso, sua rápida ainda que insensível metamorfose, o ator se vira às vezes para seu público como quem diz: “não é assim?” E ao longo de sua evocação, ele observa seus braços e suas pernas, dirigindo-os, controlando-os, aprovando mesmo, se preciso, a proeza que acabam de realizar. Em torno dele, constroem-se cenários, móveis são deslocados: ele nem se incomoda. Visivelmente, ele considera a si mesmo e seu papel como coisas estranhas. Exatamente o contrário de um alucinado!³³⁴ (BRECHT in WEIDELI, 1955, p. 40)

³³³ <mistificações novas/ “38” (eu: todo mundo sabe que a sociedade burguesa está em decomposição... o que vai acontecer mais adiante, com essa ~~desmistifi~~ decomposição, - não é mais papel do teatro;... que se ele é profeta deve preparar as desmistificações de outro lugar ou futuras. Isso lhe é permitido? Lhe será tolerado?/ Eu: eu sou prisioneiro da sociedade: - alienado pela sociedade, mas também prisioneiro da terra e do céu, dos astros e das leis cósmicas, - prisioneiro do mundo, de minha condição de homem, - da morte, do meu corpo, da vida.../ Contrariamente a V. Veidlé página 38/ Eu: Mostrar que o mundo é insuportável: eis ~~justa~~ justamente o que me impedem de fazer. Eis o que se pode reprovar falsamente a Beckett por exemplo. Se eu crio um mundo “harmonioso” mas fictício, ele é aceito. Onde está a mistificação? Onde está o ópio?/ Eu: Dhakespeare ao mesmo tempo crítico do homem, as relações dos homens, da sociedade também./ Brecht, o cretino. (ver página 40)>

³³⁴ « L'acteur chinois se regarde jouer. Mimant l'apparition inattendue d'un nuage, son déploiement doux et puissant, sa rapide quoique insensible métamorphose, l'acteur se tourne parfois vers son public comme pour lui dire : « n'est-ce pas ainsi ? » Et tout au long de son évocation, il observe ses bras et ses jambes, les dirigeant, les contrôlant, approuvant même, au besoin, l'exploit qu'ils viennent d'accomplir. Autour de lui, on construit des décors, on déplace les meubles : il ne s'en trouve pas le moins du monde gêné. Visiblement, il considère lui-même et son rôle comme des choses étrangères. Tout le contraire d'un halluciné ! »

Em “Expérience du théâtre”, Ionesco afirmava, por um lado, que o incomodava o jogo do ator que se abandonava ao personagem, renunciando a si mesmo, na tentativa de criar maior efeito de verossimilhança para o espectador; mas, por outro lado, não o incomodava menos o ator “senhor de seu personagem”, como queriam Piscator e Brecht, pois, para o autor, tratava-se de uma “mistura inaceitável de verdadeiro e falso” (IONESCO, 2006, p. 51). Transformado em um “peão do jogo de xadrez do espetáculo”, o ator, desumanizado, serviria apenas à encenação, na leitura de Ionesco, que credita ao primado da encenação a tentativa de aniquilamento do trabalho criativo do ator: “anular a iniciativa do ator, matar o ator, é matar a vida e o espetáculo” (2006, p. 51).

Não pretendo estabelecer uma relação direta entre a nota de leitura do artigo de Weideli, em que se lê a efusiva expressão: “Brecht, o cretino!”, e a redação do texto “Expérience du théâtre”, em que Ionesco condena a maneira como Brecht, e antes dele Piscator, pensavam a arte do ator; pelo menos não uma relação genética *strictu sensu*, tomando a nota de leitura como manuscrito do ensaio de 1958. No entanto, é possível apontar certa continuidade na reflexão que se esboça a partir da leitura do conjunto de textos do dossiê da revista *Théâtre populaire* dedicado a Brecht e seu posterior desenvolvimento, que encontra uma expressão mais elaborada em “Expérience du théâtre”.

Os fólios transcritos que trazem notas de leitura do número 11 da revista *Théâtre populaire* encontram-se na parte final de um caderno escolar; os primeiros fólios contêm rascunhos para *l'Impromptu de l'Alma*, peça que, segundo Ionesco, foi composta por seus críticos, “uma montagem de citações e compilações de seus sábios estudos” (IONESCO, 2006, p. 184). Assim, a coexistência no mesmo espaço de escritura de esboços para a peça que tematiza a crítica e das anotações de leitura dessa mesma crítica se faz ainda mais significativa: se o material de imprensa conservado no Fundo Ionesco impressiona pela ausência de opositores importantes, como a revista *Théâtre populaire*, as notas recolhidas no caderno demonstram uma leitura detida e dialogada do escritor. Além disso, a história de que a peça *l'Impromptu de l'Alma* é uma colagem, contada como anedota, parece encontrar aqui seu lastro.

Em outro caderno escolar, encontrei notas sobre críticas escritas por Jean-Jacques Gautier e sua identificação como “B.3”. Na entrevista “Finalement je suis pour le classicisme”, o próprio Ionesco afirma que seu personagem Bartholoméus III é inspirado no crítico Jean-Jacques Gautier. Vinculado ao jornal *le Monde*, Gautier representa um tipo de crítica diferente, e mesmo oposta, àquela praticada pela revista de Dort e Barthes. Exponente de uma visão conservadora, tanto política quanto artística, o crítico do *le Monde*

se mostra avesso ao teatro de vanguarda, que afirma não compreender, e não hesita em desqualificar seus autores. Até mesmo uma peça como *Calígula*, de Albert Camus, que coloca em questão o absurdo da existência, mas sob uma estrutura cênica mais convencional, próxima da tragédia, Gautier demonstra sua incompreensão [Anexo 58]:

Gautier (3)

à propos de Caligula de Camus

je cite « Le bon théâtre est, doit être et redeviendra un jour doit q.q. chose que l'on peut comprendre instantanément (~~pe~~ même moi)³³⁵ –

A caricatura de Jean-Jacques Gautier que se pode ler/ver em *l'Impromptu de l'Alma* coloca a ênfase justamente na incompreensão do crítico. Nas notas de leitura, não é diferente: Ionesco retém das análises de Gautier os momentos precisos em que o autor evidencia sua ignorância.

à propos de Maria d'A. Obey

~~in~~ insensé... je n'ai rien compris...

[...]

La plus innintelligible : Woyzeck

[...]

Gaston Baty : un metteur en scène qui deroute dans une sorte de frénésie de l'horreur

[...]

Sur M. Boble (214)

« Je n'ose pas écrire à quel point je déteste ce genre de littérature qui s'entoure de favorable obscurité. C'est tellement plus difficile, n'est-ce pas, d'avoir du talent quand tout le monde peut comprendre ce que vous voulez dire ! Tandis qu'on a si aisément du génie en alimentant des formules vagues, d'apparence naïve, des discours de fumée, des images en pagaie, avec, de place en place, des réflexions toutes simples

... Personnellement je suis incapable d'expliquer ce que l'auteur a voulu faire. Je ne saurais vous dire qui est M.

³³⁵ <Gautier (3) a respeito de Calígula de Camus. Eu cito “O bom teatro é, deve ser e voltará a ser um dia qualquer coisa que se possa compreender instantaneamente (~~pe~~ mesmo eu)>

Bob'le : si c'est M. Teste, le Père Noël ou Saint François d'Assise...

Je n'avais pas envie de rire quand j'entendais la salle s'esclaffer... Je suis fermé à de telles symboles. J'aime mieux pique et pique et colle et gramme³³⁶

Em *l'Impromptu de l'Alma*, enquanto os Bartholoméus I e II buscam convencer o personagem Ionesco a escrever um tipo de teatro que leve uma mensagem, Bartholoméus III, o menos desenvolvido dos três, não faz muito mais do que repetir “eu não compreendo”. Caricatura de Gautier, o personagem se constrói, em alguma medida, pela leitura que Ionesco faz das análises do crítico, deixando de lado qualquer embasamento teórico que pudesse haver em seu julgamento estético. Evidente, Ionesco não concorda com o tipo de crítica postulado por Gautier, tampouco com os princípios morais – o bom gosto e o bom senso – que a regem. Sobre seu personagem, o dramaturgo afirma na entrevista de 1956:

ele é o crítico dramático mais perigoso, não por causa de sua inteligência, uma vez que ele não é inteligente, nem por causa de sua severidade, que não se funda sobre nada, mas porque se sabe que quando ele ataca um autor, este está prestes a se crer um gênio.³³⁷ (IONESCO, 2006, p. 184).

No verso do fôlio 3 do caderno com as anotações das críticas de Jean-Jacques Gautier, o dramaturgo traça um esboço de diálogo entre eles. Em romeno, o anúncio de que se trata de uma “discuti posibil” [discussão possível], ou seja, uma encenação do debate entre o autor e o crítico, escrito na forma teatral mais básica, o diálogo, e sobre a questão teatral. O diálogo começa a ser esboçado no recto do mesmo fôlio, no momento em que Ionesco cita a crítica de Gautier à peça *Mégaree*, de Maurice Druon, em que se vê implicado:

³³⁶ <a respeito de Maria d'A. Obey in insensata... eu não entendi nada... [...] A mais ininteligível: Woyzeck [...] Gaston Baty: um encenador que confunde em um tipo de frenesie do horror [...] Sobre M. Boble (214) “Eu não ousa escrever a que ponto eu detesto esse gênero de literatura que se cerca de favorável obscuridade. É tão mais difícil, não é, ter talento, quando todo mundo pode entender o que você quis dizer! Enquanto que se tem tão facilmente gênio alimentando fórmulas vagas, de aparência ingênua, discursos de fumaça, imagens em desordem, com, em cada lugar, reflexões bem simples.../ Pessoalmente, eu sou incapaz de explicar o que o autor quis fazer. Eu não saberia dizer quem é M. Bob'le: se é M. Teste, o Papai Noel ou São Francisco de Assis.../ Eu não tinha vontade de rir quando ouvia a sala gargalhar... sou fechado a tais símbolos. Gosto mais de outros jogos infantis.>

³³⁷ « C'est le critique dramatique le plus dangereux, non pas à cause de son intelligence puisqu'il n'est pas intelligent, ni à cause de sa sévérité qui ne se fonde sur rien, mais parce que l'on sait que lorsqu'il s'attaque à un auteur, celui-ci est prêt à se croire un génie. »

Fólio 3 - Recto:

[...]

Par contre (p. 70 :) Mégarée de Maurice Druon c'est une ~~chef d'oeuvre!~~ oeuvre qui complè[...] elle ne se perd pas dans la masse grise de la production courante (Boble, Sartre, ~~ou même~~ Pichette Ionesco ³³⁸

Fólio 3 - Verso³³⁹ :

5

Discuti posibili

Ei Pourquoi ?

G. Parceque, il y a des répliques extraordinaires si fermes, si solides, si accrocheuses, d'une vérité si rude et si cruelle que j'ai étonné de ne pas entendre plus souvent rire.

Par ex.

Par ex- : les penseurs pensent, les marchands vendent, les <illis> s'affolent, les gourmands déjeunent.

- Alors, c'est un jour comme les autres ?
- Pas tout à fait. C'est un jour où l'on mange, où l'on vend, où l'on pense plus que les autres jours...

Et le rideau tombe !

Ces répliques d'une férocité si accentuée provoquent l'hilarité

Elles sont nobles et fortes

“A cortina cai” sobre um diálogo marcado pela derrisão do discurso crítico, que não identifica como qualidades excepcionais o que é revelado em sua absoluta banalidade. No recto do fólio, Ionesco traz a leitura do texto de Gautier; no verso, ele o inventa e insere no âmbito teatral. A participação do dramaturgo como personagem da “discussão

³³⁸ <Por outro lado (p. 70:) Mégarée Druon é uma ~~obra-prima!~~ Obra qui comple<ilegível> ela não se perde na massa cinza da produção corrente (Boble, Sartre, ~~ou mesmo~~ Pichette Ionesco>

³³⁹ <Discussão possível/ Ei Por que?/ G. Porque há réplicas extraordinárias tão firmes, tão sólidas, tão tenazes, de uma verdade tão rude e tão cruel que eu me surpreendi de não ouvir rir mais frequentemente./ Por ex./ Por ex: os pensadores pensam, os vendedores vendem, os <ilegível> se enervam, os gulosos almoçam./ Então é um dia como os outros?/ Absolutamente. É um dia em que se come, em que se vende, em que se pensa mais do que nos outros dias.../ E a cortina cai!/ Essas réplicas de uma ferocidade tão acentuada provocam a hilaridade. Elas são nobres e fortes.>

possível” é, no entanto, muito breve: são apenas duas questões que funcionam como ocasião para o crítico explanar suas ideias. Como na entrevista a *Bref*, também aqui destaca-se a “ferocidade” de Gautier mas, ao contrário de assegurar a credibilidade de seu julgamento, é a partir desse ponto que ele se torna risível.

Entre os documentos de leitura do Fundo Ionesco que apontam para esse diálogo mais próximo com seus interlocutores, importa destacar a presença expressiva de Roland Barthes, especialmente a obra *Critique et vérité*, sobre a qual encontramos 15 fichas de leitura. De maneira geral, trata-se menos de ler o ensaio de Barthes do que de encontrar argumentos para desmontá-lo, de modo que a obra em si parece servir antes como desencadeador para as reflexões de Ionesco. Transcrevo abaixo as duas primeiras fichas identificadas, com anotações recto-verso [Anexo 55]:

Ficha 1 - Recto³⁴⁰:

Barthes: Critique et Vérité

Bizarre attitude

Une révision de la littérature, dit-il, a été entreprise, au contact des philosophies nouvelles.

Dès le départ donc nous voyons que nous avons à faire à un esprit dogmatique. C'est cet état d'esprit qui est curieux. Car, il est bien sûr indispensable de lire des philosophes mais ce qui est absurde c'est, une fois qu'on a « contacté » si je puis dire comme lui une philosophie quelconque c'est à la lumière de ce système que l'on va reconsidérer l'œuvre ; jamais le système ne sera mis en question, mais l'œuvre ; l'œuvre devra donc ou avoir à se justifier par rapport au système, ou au dogme, et cela que qu'il s'agisse d'une œuvre classique ancienne aussi bien que nouvelle, elle devra l'illustrer, s'insérer dans le dogme ou s'annuler si elle le nie, mais jamais une œuvre n'aura à mettre le

³⁴⁰ <Barthes: *Crítica e Verdade*/ Bizarra atitude. Uma revisão da literatura, diz ele, foi empreendida, no contato das filosofias novas. Desde o início portanto vemos que estamos diante de um espírito dogmático. É esse estado de espírito que é curioso. Pois, é indispensável, é claro, ler filósofos, mas o que é absurdo é, uma vez que se “contactou” se posso dizer como ele uma filosofia qualquer é à luz de acordo com esse sistema que se vai reconsiderar a obra; o sistema nunca será questionado, mas a obra; a obra deverá portanto ou ter que se justificar em relação ao sistema, ou ao dogma, e isso que se trate de uma obra clássica antiga assim como de uma nova, ela deverá ilustrá-lo, se inserir no dogma ou se anular se ela não o nega, mas nunca uma obra terá que questionar o sistema, enquanto>

système en question, alors

Ficha 1 - Verso³⁴¹:

2

que c'est bien la démarche contraire qui devrait être entreprise : car l'œuvre c'est bien une expérience vivante dont doivent procéder les idéologies. Le critique doit donc être prêt à tout remettre en question (ses idées) quand il prend connaissance d'une œuvre, celle-ci étant celle qui doit imposer sa loi ou sa vérité. En somme, il me semble que le critique nouveau est plus sûr de son idéologie, qu'il donne la priorité à l'idéologie, et que ce sont non seulement les idées générales (vieux travers des « ~~chercheurs~~ » exégètes littéraires) qu'il va chercher dans une œuvre au lieu de considérer l'unicité vivante de cet être qui est l'œuvre dans laquelle lui, le critique, devrait entrer, - mais que ~~ses culture sa culture n'est~~ les idées (?) les systèmes du critique ne sont pas seulement

Ficha 2 – Recto³⁴² :

3

simplement des instruments de fouille, de recherche mais qu'elles ~~sont le critère~~ « mangent » l'œuvre puisqu'elles sont le critère apriorique : car l'œuvre est elle-même une vision originale, une exploration et non l'illustration d'un système donné ; l'œuvre a son

³⁴¹ <que é bem o procedimento contrário que deveria ser empreendido: pois a obra é uma experiência viva da qual devem proceder as ideologias. O crítico deve então estar pronto para recolocar tudo em questão (suas ideias) quando ele toma conhecimento de uma obra, esta sendo aquela que deve impor sua lei ou sua verdade. Em resumo, parece-me que o crítico novo é mais seguro de sua ideologia, que ele dá a prioridade à ideologia, e que são não apenas as ideias gerais (velhas singularidades dos “~~pesquisadores~~” exegetas literários que ele vai buscar em uma obra em vez de considerar a unicidade viva desse ser que é a obra na qual ele, o crítico, deveria entrar, - mas que ~~seus cultura sua cultura não é~~ as ideias (?) os sistemas do crítico não são ~~apenas~~>

³⁴² <simplesmente instrumentos de investigação, de pesquisa mas que elas ~~são o critério~~ “comem” a obra uma vez que são o critério apriorístico: pois a obra é ela mesma uma visão original, uma exploração e não a ilustração de um sistema dado; a obra tem sua linguagem, seu método, ela é uma visão. O que deve fazer, o que pode fazer o crítico é talvez determinar, precisar as causas, as origens, as razões, ~~os~~ ~~movimentos~~, (com a ajuda de seus instrumentos de pesquisa sociológicos, psicológicos e outros) os movimentos da obra, de sua criação, - analisar essa obra, essa criação permitindo-se antes julgar por ela, julgando-se em relação a ela: mais do que julgá-la e submetê-la a seu sistema.>

langage, sa méthode, elle est une vision.

Ce qui doit faire, ce que peut faire le critique c'est peut-être de déterminer, de préciser les causes, les origines, les raisons, les mouvements, (à l'aide de ses instruments de recherche sociologiques, psychologiques et autres) les mouvements de l'œuvre, de sa création, - d'analyser cette œuvre, cette création tout en se laissant plutôt juger par elle, - en se jugeant par rapport à elle : plutôt que de la juger et l'asservir à son système

Tomado o texto de Barthes como contraponto, mas de maneira muito diferente dos artigos de Brecht ou Dort, e mesmo de Gautier, que forneciam a matéria sobre a qual Ionesco viria construir seu discurso de oposição, o que se passa com as notas de leitura de *Critique et vérité* é o apagamento de seu autor e da obra em si, em virtude do exercício crítico de Ionesco e, conseqüentemente, da onipresença da voz do dramaturgo. Em outras palavras, não seria possível – ou, para dizer o mínimo, seria muito difícil – procurar apreender as proposições essenciais do ensaio de Barthes tendo por base apenas a leitura de Ionesco. Em seu lugar, encontramos as teorias do próprio autor sobre o que deve ser a atividade crítica; é Ionesco quem faz supor que seu sistema se opõe ao de Barthes. A defesa de um tipo de exame que tem na obra seu objeto primeiro, capaz de submeter a si os sistemas ideológicos de análise, concepção exposta por Ionesco em diversos textos, encontra-se aqui diante de uma contradição: pois se o dramaturgo argumenta que é necessário considerar antes a obra que os próprios dogmas (“a obra é ela mesma uma visão original, uma exploração, e não a ilustração de um sistema dado”), a sua análise do estudo de Barthes não parece seguir essa lógica.

Pode-se objetar que Ionesco trata da obra artística, “de criação”, ao passo que *Critique et vérité* é um ensaio sobre a crítica. Mas também a crítica não constitui, para ambos, “obra de criação”? Desde *Non* até *Notes et contre-notes*, passando por *Hugoliade*, é possível perceber de que maneira a escritura de Ionesco mistura ficção e análise, teatro e autobiografia, que apresenta, de todo modo, um trabalho expressivo de linguagem. Em *Critique et vérité*, Barthes afirma a crítica por sua capacidade de desdobrar a primeira linguagem, aquela da obra: “Fazer uma segunda escritura com a primeira escritura da obra, é com efeito abrir caminho a imprevisíveis trocas, ao jogo infinito de espelhos” (BARTHES, 1982, p. 190).

Se *Critique et vérité* constitui uma resposta de Roland Barthes a Raymond Picard e a outros críticos que se colocaram, ao lado deste, contrários à nova crítica proposta por Barthes desde *Sur Racine* (1963)³⁴³, as notas de leitura de Ionesco sobre o ensaio de Barthes parecem traduzir o desejo de também participar do debate. Em *Critique et vérité*, Barthes traz à tona a reprovação que lhe fora feita, que atribuía à sua proposta de crítica os deméritos habitualmente relacionados à vanguarda. Pois Ionesco retoma esse trecho do texto de Barthes para questionar o sentido que “vanguarda” adquire para o crítico:

p. 9 – Barthes ~~la~~ prend la critique cache lui ~~de~~ du haut de sa fatuité. Ce qu'on accuse dit-il, avant d'entrer dans le fond du débat, - c'est « l'avant-garde » (quelle avant-garde ?) car l'avant-garde c'est lui, bien sûr, le reste ~~n'étant~~, ne pouvant être que « obscurantisme ». Encore une fois, les idées générales et préconçues, la réaction féminine et ~~dépendant~~ se perdant dans la généralité caractéristique de son esprit: ~~ce qui~~ ceux qui ont attaqué ce jeune homme ne peuvent bien entendu représenter que la routine et les académies puisque lui ne peut être routine et académie. Voilà encore les méfaits de l'a-priori sociologiques, ~~d'un formalisme~~ qui

5

dogmatiquement adapté ne peut être remis en question. Cela caractérise déjà une routine qui peut s'intituler, si elle veut, d'avant-garde (mais à ~~quelle~~ l'avant-garde de quoi ?) mais qui n'exprime qu'un formalisme bien vaniteux. Il est l'Avant-garde.³⁴⁴

³⁴³ Raymond Picard, *Nouvelle critique, nouvelle imposture*. Paris, J. J. Pauvert. Coleção “Libertés”, 1965.

³⁴⁴ <p. 9 – Barthes a toma a crítica esconde ~~de~~ do alto de sua fatuidade. O que se acusa, diz ele, antes de entrar no fundo do debate, - é a “vanguarda” (que vanguarda?) pois vanguarda é ele, claro, o resto ~~não sendo~~, não podendo ser mais do que “obscurantismo”. Mais uma vez, as ideias gerais e preconcebidas, a reação feminina e ~~dependendo~~ se perdendo na generalidade característica de seu espírito: ~~o que~~ os que atacaram esse jovem homem só podem, é claro, representar a rotina e as academias uma vez que ele só pode ser rotina e academia. Eis ainda os prejuízos do a priori sociológicos, ~~de um formalismo~~ que dogmaticamente adaptado não pode ser questionado. Isso já caracteriza uma rotina que pode se intitular, se quiser, de vanguarda (mas a ~~qual~~ vanguarda de que?) mas que só exprime um formalismo bem vaidoso. Ele é a Vanguarda.>

A leitura que Ionesco faz de Barthes é predominantemente subjetiva³⁴⁵: primeiro, por uma espécie de disputa em relação ao termo “vanguarda”, que pode se justificar pelas críticas feitas ao dramaturgo quando da querela com a *Théâtre populaire* alguns anos antes, momento em que cabia a Barthes perguntar “Na vanguarda de qual teatro?”. Em suas notas, é a vez de Ionesco questionar, como por revanche: “qual vanguarda?”. Para o dramaturgo, trata-se antes de formalismo, de ideias pré-concebidas, que nada têm de vanguarda. Ressalte-se, contudo, que a proposta da nova crítica defendida por Barthes em *Critique et vérité*, após os ataques de Picard, concerne o questionamento de lugares-comuns da chamada “velha crítica”, como a objetividade e a verossimilhança, que, tomadas como princípios basilares, resultam com efeito da consolidação de certas leituras por um grupo de indivíduos em um tempo-espaço. Em outras palavras, o conceito de “objetividade” não é muito objetivo:

Que é pois a objetividade em matéria de crítica literária? Qual é a qualidade da obra que “existe fora de nós”? Esse exterior, tão precioso já que deve limitar a extravagância do crítico e acerca do qual deveríamos poder entender-nos facilmente, já que ele está subtraído às variações de nosso pensamento, recebe constantemente diferentes definições; antigamente, era a razão, a natureza, o gosto, etc.; ontem, era a vida do autor, as “leis do gênero”, a história. E eis que hoje nos dão ainda uma definição diferente. Dizem-nos que a obra literária comporta “evidências”, que podemos distinguir com o apoio das “certezas da linguagem, as implicações da coerência psicológica, os imperativos da estrutura do gênero”. (BARTHES, 1982, p. 192)

Já não se trata mais apenas da questão política ou de resquícios das desavenças passadas; existe uma questão fundamental sobre a crítica que determina a leitura do dramaturgo e permite algumas considerações. Quando Ionesco ocupa o lugar de crítico literário, o tipo de análise que empreende se aproxima mais daquela preconizada por Barthes, essa “segunda escritura” ao lado da escritura, do que da objetividade pretendida e exigida pelo dramaturgo ao defender suas peças do ataque dos críticos. Poder-se-ia aplicar à

³⁴⁵ Mas a subjetividade se revela também no tom da crítica de Ionesco: ironicamente, ele qualifica a resposta de Barthes a Picard de “reação feminina”, fazendo uma alusão mal disfarçada à homossexualidade de Roland Barthes. Nesse sentido, abro parênteses para outro comentário da mesma natureza: nas provas de edição de *Notes et contre-notes*, Ionesco faz uma correção que modaliza seu discurso, também alusivo à homossexualidade de Bernard Dort. Na entrevista a *Bref*, sua defesa em relação à crítica de Dort, que incidia sobre a particularização do universo familiar nas peças do autor, recai sobre a vida íntima do crítico. Na versão das provas de edição, lia-se: “[...] o universo familiar existe: *Dort nunca o conhecerá*, isso não impede que ele seja tão importante quanto o universo interior ou quanto o universo coletivo”. O trecho destacado em itálico é rasurado à caneta preta no momento de revisão: na marginalia, algumas possibilidades se desenham, indicando o cuidado de atenuar o tom da assertiva: “talvez”, “se não”, “se Dort não o conhece” são expressões escritas na margem, e também rasuradas. Na parte superior da página, retoma-se, agora como definitiva, a expressão: “se Dort não o conhece”, e é dessa maneira que a encontramos em *Notes et contre-notes*.

prática crítica de Ionesco o que o próprio autor afirma na entrevista a *Bref*: “Acredito fazer um teatro objetivo... à força de subjetividade” (2006, p. 188).

Voltando à participação do autor na disputa de Barthes e Picard, transcrevo abaixo o conteúdo de uma última ficha de leitura, que me parece sintetizar o jogo de Ionesco:

A

Curieux : ~~Barthes considère comme cara~~

On s'est naturellement beaucoup occupé de cette querelle littéraire et du livre de Picard. Des gens de lettres des critiques, des prof. des journalistes en ont beaucoup parlé, -

B. considère que cela prend les proportions d'une réaction collective significative et réactionnaire sociologiquement (réactionnaire parce que les critiques ont été en grande partie pour lui défavorables) -

M C'est comme si moi-même

Verso :

considérerait que le fait que les critiques dramatiques qui écrivent sur mes pièces lorsqu'on les joue, - a une signification sociologique ou politique -

C'est leur métier d'écrire.³⁴⁶

Interessante notar a maneira como Ionesco é capaz de reduzir a importância da polêmica em torno de seu próprio nome como prova de que a reação de Barthes foi supervalorizada. O que para o crítico, nas palavras de Ionesco, “toma as proporções de uma reação coletiva significativa e reacionária sociologicamente” parece descreditado no momento em que, citando-se como exemplo, Ionesco defende os críticos (!), simplesmente porque “é sua função escrever”.

De outra ordem é o diálogo que Ionesco estabelece com o Jean Paulhan, entre outros motivos, pela admiração dedicada ao autor de *les Fleurs de Tarbes*, eleito como

³⁴⁶ <Recto: A Curioso: ~~Barthes considera como cara~~/ Naturalmente, as pessoas se ocuparam muito dessa querela literária e do livro de Picard. Pessoas de letras críticos, professores jornalistas falaram muito dela./ B. [Barthes] considera que isso toma as proporções de uma reação coletiva significativa e reacionária sociologicamente (reacionária porque os críticos foram em grande parte desfavoráveis para ele). ~~M~~ É como se eu mesmo>/ <Verso: considerasse que o fato que os críticos dramáticos que escrevem sobre as minhas peças quando elas são representadas, - tem um significado sociológico ou político. É sua função escrever.>

modelo crítico. As fichas de leitura da obra de Jean Paulhan constituem um dossiê de volume importante no Fundo Ionesco, em parte devido ao Discurso de recepção na Academia Francesa, já que Ionesco ocuparia justamente o lugar deixado por Jean Paulhan. As notas cobrem, assim, toda a produção de Paulhan, com ênfase nos textos de e sobre a crítica. Se existe uma diferença em relação às notas sobre Barthes, que se pode ler na oposição apriorística e sistemática, e também no que concerne à aparente função das notas de leitura – documentos de gênese do Discurso público, para as de Paulhan; documentos de leitura no âmbito privado, para as de Barthes – o assunto predominante, a crítica, liga esses dois conjuntos.

Assim como as anotações de leitura da revista *Théâtre populaire*, as que se referem à obra de Jean Paulhan seguem, de maneira geral, a prática da intercalação de citações do texto original com comentários do escritor, anunciados por um “eu” que às vezes se questiona, às vezes questiona Paulhan, mas, mais frequentemente, concorda com o crítico. O diálogo que Ionesco estabelece com seu modelo crítico é marcado, portanto, por uma relação de complementaridade, tanto de ideias quanto de estrutura ou, como prefere o dramaturgo, da expressão que é “fundo e forma ao mesmo tempo”. Além das concepções de Paulhan, sobretudo aquelas expressas em *les Fleurs de Tarbes*, a leitura de Ionesco revela o desejo de partilhar a maneira de construir o discurso crítico.

T. 3

30

Notes et documents

Le secret de la critique

(après avoir dit que Rhétorique terreur n'existaient pas
si on n'en tenait pas compte)
que la Clef de la poésie est ineffable,
il va détruire la critique tout en disant, dès le début,
qu'il ne veut ~~la ruiner~~ pas la ruiner. C'est pourtant ce
qu'il va tenter de faire)³⁴⁷

Ionesco destaca da proposta de Paulhan o jogo, que consiste na contradição entre o que se afirma e o que é mostrado: entre texto e cena. Poderia evocar os ensaios de *Non*, que problematizam a crítica a partir da tese da identidade dos contrários; mas nem é preciso

³⁴⁷ <T.3 Notas e documentos. O segredo da crítica (depois de ter dito que a Retórica terror não existia se não fosse levada em consideração)/ que a Chave da poesia é inefável, ele vai destruir a crítica dizendo, desde o início, que ele não quer a arruinar . é no entanto o que ele vai tentar fazer.>

voltar ao início da atividade escritural de Ionesco, pois no prefácio de *Notes et contre-notes* encontra-se, sob outra formulação, agora com base em Paulhan, a tese que começava a se desenhar anos antes: “a impossibilidade da crítica” (IONESCO, 2006, p. 10). Ao contrário de seu mentor, por tanto, Ionesco, desde o início, afirma que “vai tentar destruir a crítica”, pela demonstração de suas incongruências. Mesmo em notas de leitura que comportam apenas a cópia de citações do texto original, sem comentários do dramaturgo, é interessante notar que a própria seleção se mostra representativa de um modelo buscado por Ionesco em seus próprios textos:

Fiche 87 – recto³⁴⁸ :

Citation F.F. [Felix Fénéon]

Attention à l'unique

87

C'est l'unique qui qu'il faut saisir.

C'est le rôle du critique.

<< tout ce qu'il faut dire des critiques français, c'est que, pour ils manquaient de poigne. Ou bien ils empoignaient à tort et à travers.

Il n'en est pas un qui dit un mot de Lautréamont – Gourmont excepté, qui aurait mieux fait, ce jour-là, de se taire. Pas un de Rimbaud – Anatole France excepté, qui le prend pour un fumiste. Pas un de Mallarmé, sinon Maurras, qui l'appelle jongleur de mots. S'agit-il de Baudelaire, Ste Beuve le juge anormal, Faguet, plat, Lanson insensible et Maurras, malfaisant. De Zola ? Brunetière le juge ordurier, France, stupide et Faguet voué à l'oubli. On prend communément ->

³⁴⁸ <Citação F.F. [Felix Fénéon] Atenção ao único/ É o único que é preciso apreender. É o papel do crítico. “tudo o que é preciso dizer dos críticos franceses, é que, ~~para~~... faltava-lhes pulso. Ou então eles empunhavam a torto e a direito. Não houve um que dissesse uma palavra de Lautréamont, exceto Gourmont, que melhor teria feito, naquele dia, em se calar. Nenhum de Rimbaud, exceto Anatole France, que o toma por um farsante. Nenhum de Mallarmé, senão Maurras, que o chama de malabaristas de palavras. Trate-se de Baudelaire, Ste. Beuve o julga anormal, Faguet raso, Lanson insensível e Maurras, nocivo. De Zola ? Brunetière o julga obsceno, France estúpido e Faguet, destinado ao esquecimento. Toma-se comumente>

87 bis [verso]³⁴⁹ :

FF ou le miracle (le miracle de la critique
Nerval pour un plaisantin, Renard pour un humoriste,
Jarry pour un alcoolique, et Marcel Schwob pour un
~~pâte~~ vague érudit. Cependant, France tient que les poèmes
de François Coppée ont illuminé son âge; Faguet
s'émerveille de Richepin; Barrès donne du génie à
René Maizeroy; Maurras écrit sans rire « Noble plus
grand poète est Ponchon! »....

Mais il est un homme qui préfère, en 1883, Rimbaud à
tous les poètes de son temps; défend dès 1884 Verlaine
et Huysmans, Charles Cros et Moréas, Marcel Schwob et
Jarry, Laforgue, et par dessus tous Mallarmé. Découvre
un peu plus tard Seurat, Gauguin, Cézanne et Van
Gogh. Appelle à la Revue Blanche, qu'il dirige de 1895
à 1903, - oui de 1895 à 1903. André Gide et Marcel
Proust, Apollinaire et Claudel, Jules Renard et Péguy,
Bonnard, Vuillard, Debussy, Roussel

A primeira parte, em que se trata de denunciar os erros dos críticos no julgamento de alguns grandes autores do final do século XIX, começo do XX, é muito próxima, pela concisão, pelo ritmo engendrado pelo emprego dos qualificativos simples (e até mesmo simplistas) da paródia de revisão da história do teatro que Ionesco retrata no artigo “Expérience du théâtre”. Ionesco nunca esconde em seus textos a admiração pelo pensamento e pelos procedimentos críticos de Paulhan. Também não é raro que ele imite o estilo do crítico, como demonstrado no segundo ato, ao recuperar o exercício de crítica de Paulhan sobre *le Songe* de Montherlant, aplicando o método de colagem ao discurso crítico em torno de sua própria obra no texto “Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres”.

³⁴⁹ <FF ou o milagre (o milagre da crítica)/ Nerval por um engraçadinho, Renard por um humorista, Jarry por um alcoólatra, e Marcel Schwob por um pálido vago erudito. No entanto, France defende que os poemas de François Coppé iluminam sua era; Faguet se maravilha com Richepin; Barrès confere gênio a René Maizeroy; Maurras escreve sem rir “Nobre maior poeta é Ponchon!”... Mas existe um homem que prefere, em 1883, Rimbaud a todos os poetas de seu tempo; defende desde 1884 Verlaine e Huysmans, Charles Cros e Moréas, Marcel Schwob e Jarry, Laforgue, e acima de todos Mallarmé. Descobre um pouco mais tarde Seurat, Gauguin, Cézanne e Van Gogh. Chamado para a Revue Blanche, que ele dirige de 1895 a 1903, - sim de 1895 a 1903. André Gide e Marcel Proust, Apollinaire e Claudel, Jules Renard e Péguy, Bonnard, Vuillard, Debussy, Roussel>

O discurso de Ionesco na Academia Francesa, ao assumir o lugar de Jean Paulhan, mistura inextricavelmente o retrato com o autorretrato. Assim, uma ficha datiloscrita em que Ionesco denuncia Paulhan é ao mesmo tempo curiosa e irônica: primeiro, pela questão da projeção, “armadilha” na qual Ionesco cai com frequência e, de maneira especial, ao se referir a Paulhan. Além disso, para o dramaturgo, no âmbito da (auto)representação, “projeção” e “verdade” não configuram termos excludentes [Anexo 54].

TOME 4

p. 251

« Or Larbaud ne cesse guère d'exposer ses dons ; de les mettre en péril. Il redoute tout ce qui lui paraîtrait beau ou simplement gracieux. Il ne travaille guère que dans le rebut. Lui si clair et méthodique s'établit solidement dans les méandres et les contrariétés de ce marais : notre vie de tous les jours, avec ses rêveries, ses velleités et ses actes à demi. Lui, si pudique, écrit les contes les plus libres qu'on ait lus – et pourtant ! – de nos jours »

Moi : Nous avons l'impression que c'est de lui-même et non de Larbaud que parle Paulhan. C'est curieux pour quelqu'un de si lucide d'être tombé dans ce piège de la projection de soi dans les autres. Toutefois, cette auto-définition est vraie et excellente.³⁵⁰

Nesse sentido, se Ionesco se permite observar pelo reflexo de Paulhan que, por sua vez, pode ser lido sob a máscara de Larbaud, isto se deve à permeabilidade entre as dimensões da ilusão e do real engendrada pela representação. O dramaturgo não se mostra avesso a esse tipo de encenação de si ao reconhecer no discurso de Paulhan a projeção, denunciada como “armadilha” capaz de capturar mesmo os espíritos mais lúcidos. Definir-se a partir do outro não compromete, no entanto, a verdade da representação.

Didascálias na correspondência com diretores

No primeiro ato, apresentava as “didascálias” de Ionesco em um sentido bastante amplo, como indicação de cena que pode se dar tanto no texto no teatral quanto no texto crítico, mas que participa, sempre, do maquinário de construção da teatralidade. Nesse sentido, leio as cartas trocadas entre o dramaturgo e seus encenadores como índices de didascálias, na medida em que comportam uma série de instruções do autor que visam

³⁵⁰ <Tomo 4, p. 251. “Ora, Larbaud não cessa de expor seus dons, de colocá-los em perigo. Receia tudo o que lhe parecesse bonito ou simplesmente gracioso. Ele quase só trabalha no refugio. Ele, tão claro e metódico, se estabelece solidamente nos meandros e contrariedades desse pântano: nossa vida de todos os dias, com seus devaneios, suas veleidades e seus atos pela metade. Ele, tão pudico, escreve os contos mais livres que se pode ler – e no entanto! – atualmente”/ Eu: Temos a impressão que é dele mesmo e não de Larbaud que fala Paulhan. É curioso para alguém tão lúcido cair nessa armadilha da projeção de si nos outros. Entretanto, essa auto-definição é verdadeira e excelente.>

garantir a fidelidade às intenções originais e também no quanto de encenação autoral o escritor mobiliza nesse tipo de diálogo específico. Vale notar, um pouco por curiosidade, mas não por acaso, que a relação de Ionesco com os diretores que montaram suas peças costumava ser bastante conflituosa, de acordo com os testemunhos dos próprios encenadores e de atores e críticos da época.

As cartas enviadas a Sylvain Dhomme, primeiro diretor de *Les Chaises*, no âmbito privado, transformam-se em outro tipo de texto no momento em que são publicadas compondo o dossiê da peça em *Notes et contre-notes*. Grandes didascálias que indicam ao profissional como encenar o texto dramático, publicadas, essas cartas se fazem didascálias para o leitor/público sobre como ler/ver a peça, além de procurar estabelecer a função do encenador na construção de sentido do espetáculo. Para Ionesco, “o diretor deve se deixar levar” pelo texto; mais que isso, ele deve “se anular”³⁵¹ (2006, p. 258). O desejo de se fazer compreender, de ver em cena o espetáculo por ele imaginado que invade o espaço das didascálias, também se mostra no momento em que o texto de foro íntimo se torna público, e dirigido ao público, na tentativa de preencher os espaços, de orientar, enfim, a compreensão de sua obra.

As cartas que constituem a correspondência ativa de Ionesco com Sylvain Dhomme, diretor que primeiro colocou em cena a peça *Les Chaises* em 1952, aparecem na edição publicada de *Notes et contre-notes* com uma lacuna em um dos componentes estruturantes do gênero correspondência, a saber, o destinatário. Assim, o nome do diretor é substituído por “metteur en scène” ou “premier metteur en scène”, o que tanto pode ser lido como uma maneira de poupá-lo da exposição, já que o conteúdo das cartas é bastante enfático sobre o reduzido lugar do diretor teatral, quanto como mais uma maneira de anular o nome de alguém que deseja intervir na obra do dramaturgo.

A primeira carta, datada do inverno de 1951-1952, traz indicações do dramaturgo, quer no âmbito da realização cênica quanto na concepção ideológica de sua peça, de modo a precisar ao máximo para o diretor as intenções que o levaram a algumas escolhas: assim, o número de cadeiras em cena deve ser “caricatural, excessivo”, ainda que pareça “supérfluo” aos olhos do encenador (IONESCO, 2006, p. 259). As indicações ao diretor vêm completar as didascálias do texto; no momento em que são publicadas, desejam também, de alguma maneira, condicionar o olhar do espectador.

Deve-se atentar, no entanto, para o limite entre o público e o privado: como saber

³⁵¹ « Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous alors que vous deviez vous y abandonner ; le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit être un parfait réceptacle. »

se a carta publicada foi enviada, e tal qual, para o diretor Sylvain Dhomme? As provas de edição do volume *Notes et contre-notes* nos dão pistas de modificações do esboço para a versão publicada. Nas primeiras provas, anotações manuscritas comportam uma série de movimentos de escritura: rasuras, supressões, acréscimos, que transformam o texto e o discurso. Se na versão publicada da carta a função do encenador é questionada por Ionesco, que se opõe à ideia de co-autoria entre o dramaturgo e o diretor, na prova corrigida a vaidade do escritor se mostra mais contundente por trás das rasuras. Em um trecho “censurado” pelo autor na correção, lemos uma afirmação dessa superioridade em relação ao encenador:

~~On peut être metteur en scène et auteur alors, deux égo habiteraient le même personnage. C'est rare, mais cela se peut. En toute modestie, moi je pourrais (ou nous nous pourrions). Il y a crise de~~ *Il peut y avoir crise du* théâtre parce qu'il y a des metteurs en scène orgueilleux qui écrivent, eux, la pièce.³⁵²

Evitando a tentação de pretender revelar os motivos que levaram Ionesco a apagar o trecho acima, é possível, no entanto, observar esse movimento: o que foi suprimido? O ego, a modéstia e o eu. O que ocupa esse lugar? A crise do teatro e o orgulho dos diretores. Se pensarmos nessa carta dentro de um dossiê que busca apreender a peça *Les Chaises*, a superfície de contato é pequena; o que realmente sobressai aí é a visão do dramaturgo sobre a configuração do teatro na contemporaneidade, cada vez mais marcado pela pluralidade de vozes que o constituem e que desestabilizam a instância autoral. A supremacia do espetáculo sobre o texto é duramente criticada por Ionesco em vários artigos, e as cartas a Sylvain Dhomme acabam por se inserir nesse grupo de documentos. Nesse mesmo parágrafo, um pouco abaixo, uma menção a Brecht também é barrada, seguida do nome de Vilar, também suprimido: apagam-se, assim, todos os nomes de diretores/homens de teatro de uma carta primeira, e o que permanece para passar ao suporte livro são as concepções de Ionesco sobre o que deve ser o trabalho do encenador: “deixe-se, por um tempo, modelar pela peça” (IONESCO, 2006, p. 259).

Diretor, mas também ator, editor, teórico, enfim, um homem de teatro, que movimentou a cena francesa por décadas, Jean-Louis Barrault foi um dos principais agentes que determinaram a mudança de recepção da obra teatral de Ionesco, ao colocar em cena a peça *Rhinocéros* no Odéon Théâtre de France em 1960. A entrada para o repertório de

³⁵² <Pode-se ser encenador e autor então, dois egos habitariam o mesmo personagem. É raro, mas pode acontecer. Com toda a modéstia, eu poderia (ou nós poderíamos). Há crise de. Pode haver crise do teatro porque há encenadores orgulhosos que escrevem, eles, a peça.>

Barrault, que já era um diretor de prestígio na época, e a montagem em um teatro subvencionado operaram a ampliação do público, uma reviravolta da crítica e a consagração do autor. Ionesco não menosprezava a importância de Barrault para a cena francesa e para seu sucesso individual, e chegava mesmo a reconhecê-la publicamente em entrevistas ou, no âmbito privado, na correspondência. Em *Notes et contre-notes*, entretanto, o diretor é ligeiramente mencionado no dossiê da peça *Rinoceronte*, e sua montagem, igualada em qualidade à alemã, é considerada “válida, as duas encenações-tipo da peça” (2006, p. 284).

A correspondência com Barrault conservada no Fonds Ionesco se concentra principalmente na montagem da peça *Piéton de l'air* (1963), a segunda colaboração entre eles. Note-se que o sucesso de *Rhinocéros*, resultante do encontro entre uma proposta textual e uma proposta cênica, não abalou certas convicções do dramaturgo que, havia mais de dez anos, queria fazer Sylvain Dhomme se resignar a seu lugar de orquestrador da partitura teatral/textual. A primeira carta do dossiê *Piéton de l'air* data de 31 de julho de 1962 – o contrato entre as partes se dera em 12 de julho. Nela, Ionesco começa justamente por marcar uma posição autoral:

Mon cher Jean-Louis,
Pourquoi ne pas prendre le texte à la lettre ? Bérenger s'envole, il redescend, il dit ce qu'il a vu : la fin du monde imminente, un cataclysme cosmique va se produire.³⁵³

Nessa mesma carta, o dramaturgo aplica uma ideia desenvolvida em textos anteriores, segundo a qual texto e encenação devem se opor a fim de criar um efeito. Em 1952, sobre *A lição*, Ionesco anotava em seu diário: “Sobre um texto burlesco, um jogo dramático. Sobre um texto dramático, um jogo burlesco” (2006, p. 252). Para a peça *Le piéton de l'air*, que toca o fantástico, o jogo imaginado pelo dramaturgo e indicado ao diretor na missiva deveria conter “pouca estilização” e “nenhum balé”. Vale observar um momento de inserção da voz do autor nas didascálias da peça, que dialogam tão de perto com as cartas prescritivas enviadas a Barrault. Trata-se de uma cena musical, em que o canto da personagem Joséphine faz cantar as outras personagens em cena. Na rubrica, lemos:

Depois todos os ingleses retomam em coro as mesmas trilhas.
Sozinha, a voz de John Bull é um pouco mais grave, a da Jovem,
um pouco mais aguda.

³⁵³ <Meu caro Jean-Louis, Porque não tomar o texto como ele é? Bérenger voa, ele volta, ele diz o que viu: o fim do mundo iminente, um cataclismo cósmico vai se produzir.>

Essa cena musical deve ser *très courte*.

A encenação não deve insistir, nem complicar a cena. Os ingleses terão apenas o tempo, cantando, de esboçar dois sorrisos.³⁵⁴ (IONESCO, 2002, p. 679. Grifos do autor.).

A peça é dedicada a Madeleine Renaud e a Jean-Louis Barrault, que assumiram a encenação e o constante diálogo com Ionesco. As didascálias do texto teatral parecem continuar esse diálogo estabelecido na correspondência. Na carta seguinte, de 26 de setembro de 1962, persistindo alguns impasses, Ionesco insiste em suas prescrições, na tentativa de apreender tanto a realização cênica quanto o efeito sobre os espectadores:

C'est ainsi que j'ai voulu la pièce, c'est cela que j'ai voulu faire. Mes ambitions sont peut-être trop grandes, mes exigences insurmontables. Mais c'est bien ce que j'ai voulu faire. Peut-être ai-je réussi un tout petit peu dans la sincérité de l'angoisse.

Ce peut-être aussi qu'un conte fantastique, un peu léger, puis atroce. Ça ne peut être que cela. En tout cas, c'est ainsi qu'il doit apparaître, je crois, au spectateur.³⁵⁵

Às questões conceituais da peça, tanto textuais quanto cênicas, deve-se acrescentar outras de ordem prática, mas não menos influentes no curso da troca epistolar entre dramaturgo e diretor. Barrault adiou várias vezes a estreia da peça – segundo Ionesco em carta de novembro/1962, “Le Piéton, qui devait être monté en octobre, a été remis en novembre, fin novembre, au 5 décembre, et que maintenant, vous ajournez tout pour le 10.”³⁵⁶. A peça só foi finalmente levada à cena em 8 de fevereiro de 1963. Na correspondência entre autor e diretor, essa lacuna temporal é preenchida pelas exigências e pedidos, de uma lado e de outro, na reivindicação da liberdade criativa. Os adiamentos, mais ou menos justificados pela solicitação de ajustes no texto, fazem o tom das cartas de Ionesco se tornar menos (auto)explicativo, mais autoritário. No entanto, aparentemente, seus impulsos mais violentos foram mantidos em estado de manuscrito, e estou quase certa de que Barrault não chegou a ler as seguintes linhas de um rascunho de carta de

³⁵⁴ « Puis tous les Anglais reprennent em chœur les mêmes trilles. Seule, la voix de John Bull est un peu plus basse, celle de la petite fille, un peu plus aigüe. Cette scène musicale doit être *très courte*. La mise en scène ne doit pas insister, ni compliquer la scène. Les Anglais auront tout juste le temps, en chantant, d’esquisser deux sourires. »

³⁵⁵ <Foi assim que eu quis a peça, foi isso que eu quis fazer. Minhas ambições talvez sejam muito grandes, minhas exigências intransponíveis. Mas é isso mesmo que eu quis fazer. Talvez eu tenha conseguido um pouquinho na sinceridade da angústia. Pode ser também um conto fantástico, um pouco leve, depois atroz. Não pode ser mais que isso. Em todo o caso, é assim que deve aparecer, eu acho, para o espectador.>

³⁵⁶ <Le Piéton que devia ser montado em outubro, foi deixado pra novembro, final de novembro, para 5 de dezembro, e agora você adia tudo para dia 10.>

fevereiro/1963:

Recto³⁵⁷ :

Mon cher Jean-Louis,

Madeleine Renaud pense que la scène avec le journaliste, du début, est un peu longue. Après tout, pourquoi ne pas la couper ?

Madeleine Renaud trouve que la scène de l'envol, ou plutôt ce que dit Béranger pendant qu'il s'envole, doit être allégé. Peut-être devrait-on l'alléger entièrement. Supprimons même toute la scène. Car pourquoi Béranger s'envolerait-il ?

Supprimons la potence. Mais si on supprime la potence, - « la présence de la mort, - cette potence qu'on lui propose, qu'on lui montre, qu'elle regarde, - la scène n'aurait pas de sens. Alors coupons aussi cette scène. Entièrement.

Coupons aussi les 2 juges, et même les 3 juges... gardons simplement

Verso³⁵⁸ :

Madeleine, ~~avec~~ disant son monologue... on pourrait l'allonger un peu, lui... et cela suffirait ~~un peu~~ pour la soirée !

A moins tout de même que l'on coupe toute la pièce. A quoi bon faire une pièce ?

Coupons la pièce et moi je me coupe les testicules... puisqu'on peut tout couper.

Avant de la couper toutefois, - je retire~~rai~~ ma pièce si on

³⁵⁷ <Meu caro Jean-Louis, Madeleine Renaud acha que a cena com o jornalista, do início, é um pouco longa. Afinal, por que não a cortar? Madeleine Renaud acha que a cena do voo, ou melhor, o que Béranger diz enquanto voa, deve ser mais leve. Talvez devêssemos aliviá-lo inteiramente. Suprimamos mesmo toda a cena. Pois por que Béranger voaria? Suprimamos a potência. Mas se vamos suprimir a potência, - "a presença da morte, - essa potência que se lhe propõe, lhe mostra, que ela observa, - a cena não teria sentido. Cortemos então também essa cena. Inteiramente. Cortemos também os 2 juízes, e mesmo os 3 juízes... preservemos simplesmente>

³⁵⁸ <Madeleine, ~~em~~ dizendo seu monólogo... poderíamos alongá-lo um pouco... e isso bastaria ~~um pouco~~ para a noite! A menos que se corte toda a peça. Para quê fazer uma peça? Cortemos a peça e eu corto os meus testículos... já que se pode cortar tudo. Antes de cortá-la, no entanto, - eu retiraria minha peça se ela for mais reduzida... se cada telefonema põe todo mundo em pânico. Eu gosto muito de Madeleine, mas espero não trabalhar mais com ela. Ela me corta o fôlego... Um abraço, Eugène Ionesco>

la réduit encore... si chaque coup de fil met tout le monde en panique.

J'aime bien Madeleine mais j'espère ne plus travailler avec elle. Elle me coupe le souffle...

Je vous embrasse Eugène Ionesco

No rascunho provavelmente não enviado, a violência do discurso se faz ironia grotesca, sem disfarces: exagera-se no uso de um léxico provocativo, na repetição do verbo “cortar”, utilizado em seus sentidos conotativo e denotativo, na simulação de um diálogo com o receptor por meio de perguntas cujas respostas já estão dadas. Mas no esboço de uma carta em que Ionesco se coloca tão teatral quanto violentamente, uma pequena correção, subscrita, vem modalizar o discurso: ele não “retira” sua peça, mas a “retiraria” se o texto continuasse a ser cortado. Da certeza de uma afirmação presente para um futuro hipotético, condicionado por outras circunstâncias que adquirem aqui a forma de ameaça, o discurso desliza e restabelece, no final da carta, um laço que vinha sendo cortado desde o início.

A versão enviada a Barrault, cuja cópia datiloscrita se encontra no Fundo Ionesco, parece mais um exercício de racionalização dos impulsos que motivaram a escritura do documento acima transcrito. As objeções à leitura que o diretor deseja imprimir a seu texto, Ionesco as faz em forma de lista, numerando os itens que merecem ser discutidos e dando-lhes títulos: “I. Cena dos Juízes”, “II. Cena do Sonho com o Pai”, etc. Embora ainda apresente algumas críticas ao trabalho de Madeleine Renaud, elas são muito atenuadas nessa versão da carta, de modo que se pede apenas mais “potência” na interpretação da atriz.

Le Piéton de l'air teve uma recepção ruim. Partidários do primeiro Ionesco sentiam falta dos jogos de palavras, do absurdo posto a nu no fundo e na forma de suas peças; aqueles que tinham se entusiasmado com *Rhinocéros* não encontraram na peça posterior a mesma universalidade, a mesma aderência a questões sociais e filosóficas em voga. Em carta de 22 de fevereiro, depois da estreia e da primeira repercussão nos jornais, Ionesco escreve a Barrault para defender a *sua* peça. A parte datilografada do documento comporta as lamentações do autor em relação à montagem: três parágrafos começam com “eu lamento” [je regrette], e o quarto, “eu não entendo” [je ne comprends pas]. Seria a encenação, aos olhos de Ionesco, a responsável pela recepção ruim, por ter deturpado o sentido mais puro de sua obra? Acréscimos manuscritos parecem tirar o peso das reprovações: a atuação de Madeleine é “infinitamente emocionante”. Por fim, Ionesco

escreve a Barrault como quem escreve a si mesmo:

*je vous jure que le texte est bon, je vous jure que vous ne vous êtes pas trompé, je vous jure qu'il faut jouer sur ce texte, ne pas tâcher de le camoufler*³⁵⁹

A relação entre Ionesco e seus diretores pode ser lida nas didascálias das peças, nos textos críticos, nas entrevistas, pois o desejo de, tal o demiurgo, manipular os cordões que dá vida aos personagens de seu teatro, está presente para além da correspondência específica com os encenadores. Assim como os cordões deveriam aparecer em cena segundo a “Expérience du théâtre”, nos manuscritos eles também se dão a ver: na ponta visível, espetacular, o discurso que se constitui dos diálogos que o formam; na outra ponta, apenas perceptível, o autor, cujo desejo de domínio se vê enredado em outros fios de outros discursos que, necessariamente, participam de sua cena.

Projeto secreto: Proust em cena

Dentre as fichas de leitura presentes no Fundo Ionesco, chama a atenção um grupo pequeno, constituído de apenas 9 fichas, que recaem sobre a leitura de *Du côté de chez Swann*, primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. As notas aí presentes são muito breves, e as 9 fichas não cobrem, evidentemente, a totalidade do romance. Qual seria o critério de seleção do que seria retido? Os trechos guardados e comentados dão indícios de que é a teatralidade que Ionesco buscava em *Du côté de chez Swann*. Ou ele buscava uma teatralidade já existente, ou ele queria criar algo teatral a partir do romance. Transcrevo a seguir as fichas 1-4 [Anexos 52-53] :

Ficha 1³⁶⁰ :

I du côté de chez Swann

La tante qui regarde ce que font les voisins.

Avec Françoise

x

³⁵⁹ <eu juro que o texto é bom, eu juro que você não se enganou, eu juro que é preciso jogar sobre esse texto, não tratar de camuflá-lo>

³⁶⁰ <I du côté de chez Swann/ A tia que observa o que fazem os vizinhos. Com Françoise/ Blok/ primeira aparição de Swann que era um pouco desprezado, mesmo se ele e mais mesmo porque ele era admitido na alta sociedade, isso considerado como arrivismo e>

Blok

x

première apparition de Swann qu'on méprisait un peu,
même s'il et même plus parcequ'il était admis dans la
Hte société – considéré cela comme arrivisme et

Ficha 2³⁶¹ :

2

Du côté de chez Swann

105-106 théorie du roman –

Un personnage (un événement) fictif plus vrai que dans la
réalité

p. 129 – une pièce même que p. 129. Pépain l'insensé
et Charles–

Eulalie ?

p. 133-134
(tout un acte)

Ficha 3³⁶² :

3

Swan I

v. p. 129 –

la tante

toute une pièce

Françoise

133-134-136

le curé

Eulalie

Possibilité de pièce.

143 – Même que 133.

(134-136-145

152 – Legrandin

³⁶¹ <Du côté de chez Swann/ 105-106 teoria do romance – um personagem (um acontecimento) fictício
mais verdadeiro que na realidade./ p. 129 – uma peça mesmo que p. 129 Pépain o insensato e Charles/
Eulalie?/ p. 133-134 (todo um ato)>

³⁶² <Swan I/ ver p. 129 – toda uma peça/ a tia/ Françoise/ o cura/ Eulalie/ Possibilidade de peça./ 133-134-
136/ 143- mesmo que 133. (134-136-145/ 152 – Legrandin)>

Ficha 4³⁶³ :

4

*Legrandin – malheureux de ne pas connaître les
Guermantes – choisir dans 153 – 154 – 155 –
156 pour cela – note.*

*162 – Pour la première fois, l'expression : du côté de
Guermantes.*

Ainsi que « du côté de chez Swann » – 165

lire page 169 – pour le « style » du décor possible

Os personagens são aí apresentados em forma de lista e as páginas a reter são anotadas. Diversas expressões remetem ao campo semântico do teatro: “uma peça mesmo”; “todo um ato”; “toda uma peça”; enfim, o estilo do “cenário possível”. O conjunto faz supor um projeto de escritura teatral do romance de Proust, apesar do *corpus* bastante reduzido de anotações de leitura. De todo modo, a própria busca da teatralidade já constitui, por si, um aspecto interessante para se pensar a prática do leitor Ionesco, que não restringe necessariamente o teatral a peças de teatro.

Com efeito, uma carta manuscrita de Jean-Louis Barrault, datada de 10/05/1976, vem confirmar o projeto de adaptar o romance de Proust para o teatro. Mais do que confirmar: o diretor questiona Ionesco sobre o andamento da adaptação prometida. Tendo aberto mão de levar à cena duas outras peças do autor, que tinha urgência em montá-las e Barrault, por outro lado, não poderia fazê-lo naquele momento, o diretor faz questão de firmar o pacto:

*je me range à ta volonté – et renonce à Jacques et aux
Oeufs –*

*mais je continue de compter fermement sur ton Proust
ou toute autre pièce que tu ferais et dont tu m'as parlé
lors de notre dernière rencontre.³⁶⁴*

³⁶³ <Legrandin – infeliz de não conhecer os Guermantes – escolher em 153-154-155-156 para isso – nota./ 162 – Pela primeira vez, a expressão: no caminho de Guermantes. Assim como “no caminho de Swann” – 165/ ler página 169 – para o “estilo” do cenário possível>

³⁶⁴ <eu me adapto à tua vontade – e renuncio a Jacques e aos Oeufs, mas continuo a contar firmemente com o teu Proust ou qualquer outra peça que você fará e de que me falou em nosso último encontro.>

A resposta de Ionesco não se mostra muito esperançosa: em carta datilografada, com data de 17/06/1976, ele se questiona:

Tu sais que j'ai été opéré. Cela m'a beaucoup retardé dans mon travail : 24 jours de clinique, un mois et demi de convalescence, le Proust a beaucoup de retard. Le ferai-je encore ?³⁶⁵

Ionesco não chegou a adaptar Proust; sua colaboração com Barrault também não voltou a se repetir. Mas o trabalho conjunto e as discussões, por vezes acirradas, sobre a teatralidade e o lugar do texto e da encenação constituem ocasiões especiais de reflexão sobre o teatro e - por que não? - sobre a encenação de si. Nessa troca epistolar, além do projeto de adaptação de Proust, outra questão estava em pauta: Barrault reclama e se defende de reprovações que Ionesco lhe teria feito em cartas anteriores, ao que o dramaturgo procura se justificar. O ponto de discórdia parece ser justamente a representação de Ionesco:

Claire m'a transmis les deux petites lettres – L'une particulièrement, m'a fait mal comme peut faire une injustice. Il faut avoir un fameux toupet pour prétendre que je n'ai pas d'estime pour toi ni que je n'aime pas tes pièces – Je ne vais même pas insister là-dessus – Tu le sais aussi bien que moi que dans ce cas là tu n'es qu'un sale gosse – après Rhinocéros et le Piéton de l'Air (je ne parle pas des deux autres pièces) prouve moi, devant la mort, que nous sommes deux frères et que, moi, j'ai toujours aimé te servir et donne-moi un nouveau travail – Tu me l'as non seulement promis, mais proposé³⁶⁶

Pour répondre à ta lettre zurichoise déjà ancienne, je voulais te dire que j'étais un peu vexé de voir que chaque fois que tu cites les auteurs que tu

³⁶⁵ <Você sabe que eu fui operado. Isso atrasou muito meu trabalho: 24 dias de clínica, um mês de meio de convalescência, o Proust está muito atrasado. Ainda o farei?>

³⁶⁶ <Claire me transmitiu as duas pequenas cartas – Uma particularmente me fez mal como pode fazer uma injustiça. É preciso ter um famoso topete para pretender que eu não tenho estima por você e que não gosto das tuas peças. Nem mesmo vou insistir nisso. Você sabe tão bem quanto eu que nesse caso você não passa de uma criança terrível, depois de Rhinocéros e le Piéton de l'Air (eu não falo das outras duas peças), prove, diante da morte, que somos dois irmãos e que eu, que sempre amei te servir, e me dê um novo trabalho. Você não apenas me prometeu, mas propôs>

estimes, que ce soit dans ton livre, que ce soit dans « l'Express » ou dans « Le Monde » je ne figure pas parmi eux. Mais ceux dont tu parles ne parlent pas de toi et moi dont tu ne parles pas je parle de toi. Tu ne m'estime qu'en privé, mais pas dans les déclarations publiques. Dans ton interview à Moscou, si tu avais prononcé mon nom, il y aurait eu un frémissement dans la salle car là-bas l'opposition ne me conteste pas et je suis joué dans des caves, clandestinement. C'est vrai aussi que la journaliste qui t'a interviewé est une sotte qui se veut bien pensante. Je ne crois pas être le « sale gosse » que tu dis. J'espère avoir gardé une certaine enfance indispensable au théâtre et dans la poésie. Mais mes prises de position sont adultes et, sans me vanter, courageuses puisque j'affronte ceux-là même qui font partie de tes propres contestataires.³⁶⁷

Ionesco se confessava ferido em seu orgulho de escritor, que deseja ser citado por vaidade, mas também pelo efeito (prático, já que ele diz que “é representado clandestinamente”) que seu nome pode causar na opinião pública ao ser mencionado por um diretor como Jean-Louis Barrault. Trata-se dessa figuração pública do autor, que lamenta, precisamente, que Barrault só o estima “em privado”. O diretor atribui a reclamação de Ionesco a outra postura autoral bastante recorrente na galeria de personagens do dramaturgo: a de “criança terrível”. Aliam-se na expressão a ingenuidade reivindicada por Ionesco em seu teatro, o humor dos jogos de linguagem e de crítica e a frequente encenação cômica de si. Mais uma vez, o dramaturgo se defende, contrapondo à “criança terrível” uma “infância indispensável” que nada tem a ver com posições “adultas” e corajosas.

II MOVIMENTO – APAGAMENTO DE SI: UMA RELEITURA DA DESADJETIVAÇÃO

Arquivar-se

O arquivamento do Fundo Ionesco, pelo menos dos recortes de jornal, contraria as expectativas do pesquisador que deseja encontrar aí traços da presença do autor. Quer dizer: na maioria, os artigos aí recolhidos não o foram pelo próprio Eugène Ionesco. O

³⁶⁷ <Para responder à sua carta de Zurique, já antiga, eu queria dizer que eu estava um pouco chateado de ver que cada vez que você cita os autores que você estima, seja no seu livro, seja no “Express” ou no “Le Monde”, eu não figuro entre eles. Mas aqueles de quem você fala não falam de você e eu, de quem você não fala, eu falo de você. Você só me estima em privado, mas não nas declarações públicas. Na sua entrevista em Moscou, se você tivesse pronunciado meu nome, teria havido um estremecimento na sala pois lá a oposição não me contesta e eu sou representado em porões, clandestinamente. É verdade também que a jornalista que te entrevistou é uma estúpida que se quer intelectual. Eu não acho que sou a “criança terrível” que você diz. Espero ter preservado certa infância indispensável ao teatro e na poesia. Mas minhas opiniões são adultas e, sem me vanglorias, corajosas já que eu afronto esses mesmos que fazem parte dos teus próprios contestadores.>

mais frequente é encontrar um apêndice colado ao artigo onde se lê: « Le Courier de la Presse : lit tout, renseigne sur tout ce qui est publié dans les journaux et Publications de toute nature et fournit les Extraits sur tous Sujets et Personnalités » [O correio da imprensa : lê tudo, informa sobre tudo o que é publicado nos jornais e publicações de toda natureza e fornece os trechos sobre todos os assuntos e personalidades]. Assim, o “correio da imprensa”, contratado para filtrar as publicações sobre Ionesco, cujo nome vem grifado invariavelmente em azul, fornece os artigos ou notas dos periódicos, franceses ou estrangeiros, com indicações sobre o nome do periódico e a data da publicação.

Essa maneira impessoal de arquivamento rompe uma expectativa de leitura suscitada, por exemplo, pelo artigo “Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres”, publicado em *Notes et contre-notes*, que permitia supor um sistema de arquivamento pessoal, que tiraria das críticas publicadas os pontos considerados problemáticos e que poderiam ser respondidos em seus próprios textos críticos. Ora, nos recortes de jornal do Fundo Ionesco, é raro encontrar notas marginais ou rasuras que evidenciem o processo de leitura desses artigos por Ionesco.

Nesse sentido, ausências importantes se fazem notar: nas caixas consultadas, não havia nenhum artigo da revista *Théâtre populaire*, com a qual Ionesco encenou uma de suas maiores querelas críticas. Se os nomes de Roland Barthes e Bernard Dort aparecem com frequência nos manuscritos, quase não há no entanto artigos assinados nem por um, nem por outro entre os documentos de imprensa. O número 18 da revista *Théâtre populaire*, dedicado a questionar o teatro de vanguarda, não figura no Fundo Ionesco; o número 34, no qual a “controverse londonienne” é reproduzida sob o título “Ionesco à l’heure anglaise”, também não está aí. Encontra-se, no entanto, notas de leitura do número 11 da revista em um caderno, como visto anteriormente, mas o exemplar do periódico não figurava entre o material consultado³⁶⁸. Do mesmo modo, há apenas um artigo de Renée Saurel, crítica teatral da revista *Temps Modernes* que, em um primeiro momento, tinha defendido o dramaturgo, mas que algum tempo depois publicaria um artigo sobre a culpa no teatro de Ionesco, como visto no primeiro ato. De Saurel, o texto que se encontra arquivado entre os documentos de imprensa não trata especificamente da produção de Ionesco, mas constitui antes um tipo de balanço do teatro dos anos 1950.

³⁶⁸ Há que se ressaltar alguns pontos: a pesquisa no Fundo Ionesco não foi exaustiva e o estado de inventário não permite afirmar com exatidão que tal volume não exista no acervo do dramaturgo. Além disso, a biblioteca pessoal do escritor não participou da doação da família à Biblioteca Nacional da França e continua com a herdeira, segundo relato da própria Marie-France Ionesco.

No que diz respeito aos outros debates determinantes da produção crítica de Ionesco, encontra-se no Fundo documentos que concernem a querela com Kenneth Tynan (1958) e com os críticos do periódico *Arts* (1963). Nos dois casos, as trocas se estabeleceram por meio dos jornais, na velocidade que o veículo impõe, e elas engajaram outros participantes, sejam leitores anônimos, sejam grandes personalidades. O resultado desses dois debates públicos foi publicado em livro – para a posteridade – por Ionesco: o primeiro, a polêmica com Tynan, em *Notes et contre-notes* sob o título “Controverse londonienne”. O segundo, com os críticos da mesa-redonda do periódico *Arts*, resultou no artigo “Critiques, vous vivez de moi!”, publicado em *Antidotes*.

Uma vez que os documentos de imprensa conservados no Fundo Ionesco cobrem um período bastante amplo, desde seu surgimento na cena parisiense, nos anos 1950, até os anos 2000, depois de sua morte, é não apenas possível, mas mesmo impressionante verificar as reviravoltas de alguns críticos em particular e da recepção da imprensa em geral em relação a Ionesco ao longo desses 50 anos de presença na cena dramática. A desconfiança do início dá lugar à afirmação do lado *clown* do escritor; em seguida, são as polêmicas que ganham espaço e Ionesco se torna, então, aquele que “ataca”, “provoca”; enfim, a eleição para a Academia Francesa em 1970 marca um novo início: trata-se agora de um acadêmico um pouco à revelia, mas, ainda assim, não é mais o *enfant terrible* dos anos 1950. Os anos 1970 são marcados pelos textos de caráter político. Depois, certo silêncio, que coincide com o momento em que Ionesco se dedica à pintura – o nome de Ionesco se faz mais raro na imprensa nos anos 80-90 – até sua morte em 1994, quando todos os periódicos dedicariam, alguns menos, outros mais espaço para saudar o escritor que deixou de ser o *enfant terrible* para se tornar um clássico da literatura francesa.

Os rascunhos de Notes et contre-notes

Se na grande massa de documentos, os recortes de jornal não apresentam muitos traços pessoais, no que interessa particularmente a este trabalho, ou seja, os dossiês de composição de *Notes et contre-notes*, existe um material de imprensa bastante significativo com diversos tipos de notas, comentários e rasuras realizadas por Ionesco. Na caixa 5 do Fundo Ionesco, que contém a maior parte dos documentos claramente identificados como parte do dossiê do volume, encontra-se um envelope que foi classificado “Brouillons Notes et contre-notes” [Rascunhos].

Nesse envelope, os recortes de jornal com notas manuscritas aparecem numerados, seguindo aparentemente certa ordem de paginação para *Notes et contre-notes*. Como exemplo,

o artigo “Mes critiques et moi” recebe o número 43 na ordem estabelecida. Os títulos são em geral rasurados para indicar novo tamanho da fonte ou para alteração do título em si [Anexo 2].

É o que acontece com o artigo “L’avant-garde n’existe pas au théâtre”, n. 28, cujo título é barrado para dar lugar ao novo e definitivo título – bem menos provocador – manuscrito a caneta azul: “Toujours sur l’avant-garde” [Anexo 3]. Nesse artigo, em particular, são várias as rasuras feitas no próprio recorte do jornal: os subtítulos (“Les surprises de l’actualité”, “Art et révolution”, “Vérité artistique Vérité scientifique” e “Le théâtre est en danger”) foram abolidos ; palavras isoladas ou expressões foram rasuradas e substituídas por trechos acrescentados no rodapé, manuscritos, de modo a corrigir os possíveis exageros do discurso: é assim que « une ~~énorme~~ confusion » [uma ~~enorme~~ confusão] se transforma em “une grande confusion” [uma grande confusão], que diz respeito ao sentido da expressão “teatro de vanguarda”. A comparação estabelecida entre *Fim de partida* de Beckett e a *História de Vasco* de Schéhadé faz prevalecer a obra de Beckett, “ce qui toutefois n’empêche pas cette œuvre [l’*Histoire de Vasco*] ~~d’être remarquable~~” [o que no entanto não impede essa obra (*A História de Vasco*) ~~de ser notável~~]. Uma nota manuscrita no rodapé permite ver a correção: “d’avoir des qualités poétiques” [de ter qualidades poéticas]. Existe uma diferença evidente de entusiasmo entre a primeira publicação no jornal e a correção para o texto que seria publicado em *Notes et contre-notes*.

No final do texto, nota-se mais uma modificação que não se deve desprezar, e que toca uma questão já problematizada anteriormente: o cânone particular de Ionesco, seus autores de predileção ou aqueles com quem estabelece um diálogo mais próximo. Nesse momento, o dramaturgo lista os escritores de vanguarda que seriam ameaçados por não seguir as regras estabelecidas e fazer, por sua vez, um teatro de pesquisa, de laboratório. Cito o trecho, tal como foi publicado originalmente em *Arts*: “Esse teatro está em perigo. A política, a apatia, a maldade, a inveja ameaçam, infelizmente, perigosamente, de todos os lados, Beckett, Vauthier, Genêt, Schéhadé, Weingarten, outros ainda, e seus defensores”. Quando se lê o texto publicado em *Notes et contre-notes*, pode-se brincar de buscar o intruso... eis que Genet não aparece entre os autores citados. De fato, no recorte de jornal conservado como rascunho para o volume, tem-se mesmo dificuldade em decifrar o nome de Genet, de tal maneira ele foi riscado à caneta azul.

Não é habitual o apagamento do nome de Jean Genet nos documentos do Fundo Ionesco. Mesmo que eles não fossem muito próximos e que Genet apareça raramente nos textos de Ionesco, alguns manuscritos revelam o elogio das obras do dramaturgo francês,

especialmente da peça *les Bonnes*, da qual Ionesco destaca a “poesia em que transfiguração e sórdido se opõem”. A rasura no recorte de jornal parece um caso isolado, diferente do que acontece com outros autores, cujos nomes aparecem ou desaparecem de acordo com a circunstância. Arthur Adamov, esse amigo que se transformou em inimigo, está frequentemente em suspenso: Ionesco escrevia seu nome, depois o riscava, reescrevia e assim por diante... No que concerne Bertolt Brecht, seu antagonista mais importante do ponto de vista da teoria teatral, às vezes seu nome é acrescentado de modo a marcar a oposição; outras vezes, no entanto, trata-se de apagar o nome de Brecht e de se desvencilhar, assim, desse contraponto.

E o que acontece no ensaio “Ai-je fait de l’anti-théâtre?”, publicado primeiro no *Express* em 1º de junho de 1961. O recorte de jornal conservado no envelope de rascunhos não apresenta muitas correções a considerar para a publicação em *Notes et contre-notes*: o acréscimo de uma vírgula, a indicação de colocar os subtítulos em itálico, a referência manuscrita no rodapé indicando os dados da publicação original [Anexos 4-5]. O mais importante nessa página de jornal, mais do que os acréscimos, são as supressões: a primeira diz respeito à introdução preparada pelo jornal que apresenta, de maneira resumida, o autor e o artigo no contexto de uma série de entrevistas sobre o novo teatro. O que nos interessa mais especialmente são as duas outras supressões, que modificam o sentido que o autor quis dar ao próprio texto: o ponto comum, os dois trechos barrados por Ionesco concernem Brecht.

Transcrevo abaixo os três parágrafos que compreendem as referências ao nome de Brecht:

Les systèmes de pensée, de tous les côtés, n’étant plus que des alibis, que ce qui nous cache le réel (encore un mot cliché), ce qui canalise irrationnellement nos passions – il est évident que nos personnages sont fous, malheureux, perdus, stupides, conventionnels, et que leur langage est désagrégé, comme leur pensée. Nous expérimentons en ce moment, il me semble, l’aventure renouvelée de la Tour de Babel.

On se rattache au théâtre, en ce moment, à Brecht. Mais son système est dépassé, comme toute idéologie ; en dehors de son goût du crime (« Opéra de Quat’Sous », « La Décision », « Jungle dans la cité », etc.) il n’illustre plus, depuis longtemps, que des dogmes lourds, figés : c’est Beckett, avec « Fin de Partie », « Godot », etc., qui est le véritable démystificateur.

Des « artisses »

Et voilà, peut-être, le message, un message anti-message qu’aura apporté, en témoignage véridique de notre époque, « En attendant Godot », de Beckett, aussi bien que les petites pièces ironiquement tragiques et insuffisamment connues de Jean Tardieu, aussi bien que les premières pièces de Roger Vitrac,

que l'explosive « Akara » de Weingarten, aussi bien, principalement, que « La Parodie », « Tous contre tous », « La grande et la petite manœuvre », d'Adamov ; ces trois œuvres sont d'une vérité objective, d'une lucidité et d'une justesse extrêmes. Adamov a renié ces trois œuvres, bien sûr, il veut avoir une foi. Mais c'est l'avenir qui dira, mieux qu'Adamov, si celui-ci a eu raison ou non de les renier. Brecht est l'homme de ceux qui veulent idéologiquement (alors qu'il n'y a plus d'idéologies possibles) se mystifier, sous le masque de la démystification, ce qui leur permet de se croire... « des intellectuels ».³⁶⁹

Apagado o nome de Brecht, o que permanece é, exclusivamente, a vanguarda, o anti-teatro defendido por Ionesco. Nesse artigo em que o tom não era a princípio polemista, e que, no conjunto das *Notes et contre-notes*, acaba por constituir um tratado que liga a vanguarda à história da arte e da literatura, na medida em que identifica nela valores próprios do clássico, talvez o nome de Brecht, no momento da releitura, tenha parecido datado, ou ligado demais às querelas que não estavam em discussão neste ensaio. Com efeito, o discurso de Ionesco aqui se mostra muito mais afirmativo do que combativo, apesar do título. A passagem de um suporte a outro, da efervescência do periódico à durabilidade do livro, parece determinar o apagamento de Brecht, que não rivaliza, pelo menos não nesse espaço, com o nome de Ionesco.

Nos casos precedentes, é seu próprio texto que o dramaturgo tem o prazer de cortar. Mas entre as *Notes et contre-notes*, pode-se ler várias entrevistas, e aí são os textos dos entrevistadores que passam pela caneta/tesoura do dramaturgo. Um exemplo significativo, numerado como 131 no envelope de rascunhos, é a entrevista dada a Claude Sarraute e publicada no jornal *Le Monde* em 19 de janeiro de 1960, pouco antes da estreia de *Rhinocéros* no Teatro Odéon [Anexo 6]. Originalmente intitulada “‘Le Rhinocéros’ entre à l’Odéon: J’aspire au classicisme. Si on appelle cela de l’avant-garde ce n’est pas ma faute’, nous

³⁶⁹ <Os sistemas de pensamento de todos os lados, não sendo mais que álbis, que aquilo que nos esconde o real (mais uma palavra clichê), o que canaliza irracionalmente nossas paixões – é evidente que nossos personagens são loucos, infelizes, perdidos, estúpidos, convencionais, e que sua linguagem é desagregada, como seu pensamento. Nós experimentamos nesse momento, parece-me, a aventura renovada da Torre de Babel./ Liga-se o teatro, nesse momento, a Brecht. Mas seu sistema está ultrapassado, como toda ideologia; fora de seu gosto do crime (“Ópera de quat’Sous”, “La Décision”, “Jugle dans la cité”, etc.) ele não ilustra mais, há muito tempo, que dogmas pesados, fixos: é Beckett, com “Fin de Partie”, “Godot”, etc., que é o verdadeiro desmistificador./ Artisses/ E eis, talvez, a mensagem uma mensagem anti-mensagem que terá levado, em testemunho verídico de nossa época, “Em attendant Godot”, de Beckett, assim como as pequenas peças ironicamente trágicas e insuficientemente conhecidas de Jean Tardieu, assim como, principalmente, “La Parodie”, “Tous contre tous”, “La grande et la petite manœuvre”, de Adamov; essas três obras são de uma verdade objetiva, de uma lucidez e de uma justeza extremas. Adamov renegou essas três obras, é claro, ele quer ter uma fé. Mas é o futuro quem dirá, melhor que Adamov, se ele teve razão ou não em negá-las. Brecht é o homem dos que querem ideologicamente (enquanto que não há mais ideologias possíveis) se mistificar, sob a máscara da desmistificação, o que lhes permite de se crer... “intellectuels”.>

déclare Ionesco”, o texto é publicado em *Notes et contre-notes* no dossiê dedicado à peça, simplesmente sob o título “Rhinocéros”. Mas não é apenas o título que muda: metade do texto foi suprimida, rasurada à caneta azul. Nessa primeira parte, à voz da entrevistadora, mistura-se a voz do dramaturgo, e eles falam da peça, das dificuldades de montá-la, da coragem de Jean-Louis Barrault; no entanto, Ionesco decidiu suprimir toda essa primeira parte. Uma indicação manuscrita à caneta vermelha, seguida de uma flecha, não deixa dúvidas: “Débuter ici” [Começar aqui]. Evidentemente, a segunda parte do texto, tal como publicado na versão definitiva, é dominada pela voz de Ionesco, e Claude Sarraute não faz mais do que lhe dar a deixa, por meio de perguntas muito breves, enquanto que na primeira parte seus comentários são ao mesmo tempo mais longos e parciais. Transcrevo abaixo o início do texto, eliminado por Ionesco na edição definitiva:

Jean-Louis Barrault présentera, le 22 janvier, au Théâtre de France, *le Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. Cette nouvelle, lorsqu'elle parut dans les journaux, ne surprit personne. On trouvait tout naturel de voir jouer sur notre seconde scène nationale un auteur que le monde entier nous envie. En dix ans, cependant, que de chemin parcouru. Depuis la création de *la Cantatrice chauve*, en 1950 aux Noctambules, la route est longue, jalonnée de luttes ouvertes, de mornes attentes, d'espairs déçus, qui débouche à présent sur le boulevard de la fortune et de la gloire. De Nicolas Bataille à José Quaglio, la liste serait interminable de ceux qui peuvent s'honorer d'avoir su déceler dans cette œuvre, si longtemps réservée aux petits théâtres d'avant-garde, des qualités aujourd'hui officiellement reconnues. Eugène Ionesco admet volontiers leur devoir beaucoup.

« *De m'avoir fait confiance tout de suite ne leur a valu que des ennuis. Notez que Jean-Louis Barrault ne manque pas de courage lui non plus. Il en faut pour monter une pièce comme le Rhinocéros dans un grand théâtre d'État. Tout de même, s'il m'a adopté, c'est parce qu'il a reconnu, je crois, l'aspect finalement classique de mon œuvre. D'ailleurs, l'avant-garde ce n'est pas autre chose que la redécouverte des sources fondamentales d'un art, le retour à une tradition vivante qui s'oppose à un traditionalisme desséché, sclérosé. Ainsi en va-t-il de nos jours en peinture. On la retrouve à l'état pur au delà de l'anecdote et de la simple photographie. L'anecdote, c'est le contraire de la peinture. L'antithéâtre pour moi c'est le théâtre de la démonstration idéologique ou le réalisme élémentaire, photographique.* »

Lâché sur ce thème, Ionesco est intarissable. Il parle d'abondance trouvant l'occasion belle de vider de vieilles querelles qui lui tiennent toujours à cœur.

« *Au théâtre, on a souvent l'impression qu'on ne peut pas faire ce qu'on veut. Et on a tendance à sacrifier la vérité à la vraisemblance. En réalité, toute liberté d'imagination doit être laissée à l'auteur dramatique pourvu qu'il respecte les lois fondamentales du théâtre. Comme au compositeur que limitent les seuls impératifs de l'harmonie. Il n'y a pas d'art de complaisance. L'art théâtral comme les autres se doit d'être agressif, de battre en brèche les mauvaises habitudes mentales qui*

conduisent à l'académisme. Jean-Louis Barrault a très bien vu tout cela. Nous nous entendons bien lui et moi. Il aime le Rhinocéros et, je crois, le servira. »

Quando on lui demande de résumer la thème de sa pièce, Ionesco est moins loquace. Le sujet, visiblement, l'ennuie. Il tourne autour. Avec esprit.

*« A l'origine c'était une nouvelle. Je l'ai écrite en 1957 à la demande de Geneviève Serreau pour les Lettres nouvelles. ~~Je cherchais un sujet et, n'en trouvant pas, je me suis reporté, comme c'est toujours le cas, à mes obsessions personnelles. Et Je me suis souvenu avoir été très frappé au cours de ma vie par ce qu'on pourrait appeler le courant d'opinion, par son évolution rapide, sa force de contagion qui est celle d'une véritable épidémie. [...]~~ [en bas du titre, l'indication Débuter ici]*³⁷⁰

Vale notar que as últimas frases, em que se trata do que poderia ser lido como uma confissão de cunho mais íntimo de Ionesco, são mais rasuradas do que a totalidade do texto, apenas coberta por um traço à caneta azul indicandicativo da supressão. O tom muda sensivelmente, no entanto, quando o entrevistador não é outro senão ele mesmo. No texto “Interview du Transcendant Satrape Ionesco par Lui-même”, numerado 130 nesse dossiê, imediatamente anterior, portanto à entrevista a Claude Sarraute, não há nenhuma alteração a fazer, exceto por « *remplacer le gros par du c. 10 roumain* » [substituir o

³⁷⁰ <Jean-Louis Barrault apresentará, dia 22 de janeiro, no Théâtre de France, le *Rhinocéros* de Eugène Ionesco. Essa notícia, quando foi publicada nos jornais, não surpreendeu ninguém. Achava-se muito natural ver representar sobre nosso segundo palco nacional um autor que o mundo inteiro nos inveja. Em dez anos, no entanto, quanto caminho percorrido. Desde a criação de *La Cantatrice chauve*, em 1950 nos Noctambules, a estrada é longa, balizada por lutas abertas, mornas esperas, esperanças decepcionadas, que desemboca atualmente no boulevard da felicidade e da glória. De Nicolas Bataille a José Quaglio, a lista seria interminável daqueles que podem se honrar por ter sabido desvendar nessa obra, por tanto tempo reservada aos pequenos teatros de vanguarda, qualidades hoje oficialmente reconhecidas. Eugène Ionesco admite voluntariamente dever-lhes muito./ “Por ter confiado em mim logo só lhe valeu aborrecimentos. Note que falta coragem a Jean-Louis Barrault também. É preciso para montar uma peça como *Rhinocéros* em um grande teatro de Estado. Ainda assim, se ele me adotou, é porque ele reconheceu, eu acredito, o aspecto finalmente clássico de minha obra. Aliás, a vanguarda não é outra coisa senão a redescoberta das fontes fundamentais de uma arte, o retorno a uma tradição viva que se opõe a um tradicionalismo ressecado, esclerosado. Assim acontece em nossos dias na pintura. A encontramos m estado puro além da anedota e da simples fotografia. A anedota, é o contrário da pintura. O antiteatro para mim é o teatro da demonstração ideológica ou o realismo elementar, fotográfico”./ Solto sobre esse tema, Ionesco é inesgotável. Ele fala abundantemente, encontrando a melhor ocasião para despejar velhas querelas que lhe têm sempre no coração./ “No teatro, tem-se frequentemente a impressão de que não se pode fazer o que se quer. E tem-se tendência a sacrificar a verdade à verossimilhança. Na verdade, toda liberdade de imaginação deve ser deixada ao autor dramático desde que ele respeite as leis fundamentais do teatro. Como ao compositor que limitam os únicos imperativos da harmonia. Não há arte de complacência. A arte teatral como as outras deve ser agressiva, atacar os péssimos hábitos mentais que conduzem ao academismo. Jean Louis Barrault viu muito bem tudo isso. Nós nos entendemos bem. Ele gosta de *Rhinocéros* e, eu acredito, lhe servirá”./ Quando lhe peço para resumir sua peça, Ionesco é menos eloquente. O assunto, visivelmente, o entedia. Ele anda em volta. Com espírito./ “Na origem era uma novela. Eu a escrevi em 1957 à pedido de Geneviève Serreau para *les Lettres nouvelles*. ~~Eu procurava um assunto e, não encontrando, eu me vlei, como é sempre o caso, a minhas obsessões pessoais.~~ E eu me lembrei de ter sido atingido ao longo da minha vida pelo que se poderia chamar a corrente de opinião, por sua evolução rápida, sua força de contágio, que é a de uma verdadeira epidemia [...] [começar aqui]>

negrito por c. 10 romano], alguns itálicos, os pontos de espaçamento entre uma e outra parte do texto [Anexos 7-8]. Nessa entrevista, o Alter-Ego, assim como Claude Sarraute, pergunta ao Ego: “Bon. Racontez-moi, alors, tout simplement, le sujet de votre pièce.” [Bem. Conte-me, então, simplesmente, o assunto da sua peça], ao quê o Ego responde: “Non !... Cette question n’est pas intéressante. Il est difficile, d’ailleurs, de raconter une pièce. La pièce est tout un jeu, le sujet n’en est que le prétexte, et le texte n’en est que la partition”³⁷¹.

Abro aqui parênteses para atentar para alguns detalhes que me parecem significativos. O texto publicado primeiro em *Arts* em 3 de março de 1959 se chamava “Celui qui n’ose pas haïr devient un traître”; o recorte de jornal estava dobrado e, em um primeiro momento, eu não notei a mudança do título: o “n” fortemente rasurado e, ao lado do verbo “ose” havia, escrita em maiúsculas, à caneta azul, a partícula « NE », de modo que o título passou a ser “Celui qui ose NE pas haïr devient un traître” [Anexo 9]. Sutil. Nem sempre Ionesco é assim tão sutil... Outra pequena mudança (são apenas essas duas nesse texto) diz respeito à última frase, cuja primeira parte foi suprimida: “Il se peut qu’il y ait une raison, au-delà de notre vie, d’exister. : ~~Tout est tellement absurde que~~ cela aussi est possible” [Pode ser que haja uma razão, além da nossa vida, para existir.: Tudo é tão absurdo que isso também é possível]. Os dois pontos (:) foram acrescentados à caneta para ligar o apêndice, que corria o risco de cair sem o absurdo que o sustentava. No entanto, a palavra “absurdo” foi com frequência um problema (às vezes uma solução) para Ionesco. É preciso admitir que a obra de Martin Esslin e as polêmicas em torno do teatro do absurdo, seu (não) pertencimento à linhagem existencialista fizeram o teatro de Ionesco, de Beckett, de Adamov ganhar uma importante repercussão para além das pequenas cenas parisienses. A etiqueta “absurdo”, colada às peças desses autores as identificava, em alguma medida, como parte de um fenômeno, de um movimento. Por outro lado, e é contra isso que quase todos os autores desse novo teatro se insurgiram, a ideia de um teatro do absurdo os reduzia, negando as individualidades e as pesquisas de novas teatralidades.

Ainda um exemplo de modalização do discurso: o texto “Présentation de trois auteurs” foi publicado na revista *l’Avant-scène* em 15 de fevereiro de 1959 sob o título “La démystification par l’humour noir” [Anexos 10-11]. Ele aparece numerado como 81, o título rasurado em vermelho e o novo título em azul, acima. Ionesco tinha cogitado outro

³⁷¹ <Não !... Essa questão não é interessante. É difícil, aliás, contar uma peça. A peça é todo um jogo, o assunto é apenas o pretexto, e o texto é apenas a partitura.>

título, ainda mais geral, mas desistiu antes mesmo de acaba-lo: ~~Note pour~~ Présentation de trois auteurs, eis o cabeçalho. Talvez outro título ainda tenha sido imaginado, apenas pela supressão (rasuras a caneta azul) do início e do final do original: “~~La~~ ~~démystification~~ par l’humour ~~noir~~”. Descrevo tudo isso, mas o que me interessa, de fato, é a última linha, em que se dá uma pequena substituição, que vem se juntar a outros exemplos. Falando das peças de Mihura, de Simone Dubreuilh e de Carlos Larra em que, segundo Ionesco, “l’atroce se marie à la plaisanterie, la douleur à la bouffonnerie, le dérisoire à la gravité” [o atroz se junta ao agradável, a dor à brincadeira, o risível ao grave], ele fecha sua apreciação com “C’est une excellente gymnastique intellectuelle” [É uma excelente ginástica intelectual]; no entanto, talvez o “excelente” tenha lhe parecido muito entusiasta, então, à caneta azul, a rasura e a substituição: très utile [muito útil].

É o mesmo tipo de modificação que se encontra na “Entretien aux *Cahiers libres de la Jeunesse*” [Anexos 12-13]: “La création artistique répond à une exigence très nécessaire, très dictatoriale, de l’esprit” [A criação artística responde a uma exigência muito necessária, muito ditatorial do espírito]. Ora, a palavra “ditadura” e todas as que derivam dela são bastante perigosas em 1960 (e ainda hoje), sobretudo em um tipo de construção em que se deseja falar de criação artística e da liberdade do espírito. Sensível à conotação negativa da afirmação, Ionesco substitui, no momento de agrupar os rascunhos para *Notes et contre-notes* (esse fólio seria o 54) a expressão “muito ditatorial” por “*impérative*” [imperativa].

Um artigo especialmente combativo de *Notes et contre-notes*, “Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres” é resultado de uma conferência feita na Universidade Sorbonne em março de 1960, segundo nos informa o próprio Ionesco na referência ao final do texto publicado no livro, que fora anteriormente publicado também em uma revista, referência omitida pelo dramaturgo. No envelope dedicado aos rascunhos, encontra-se justamente esse artigo, sem indicações da publicação original, numerado de 30 a 41 e com grande quantidade de correções: sutilezas ortográficas, sinais de pontuação, indicação para o acréscimo de aspas, precisões acerca da disposição tipográfica e da distribuição do texto, entre outras recomendações do gênero. Há também algumas correções, tanto acréscimos quanto supressões, mais importantes do ponto de vista do conteúdo. Vale antecipar que as supressões são, também aqui, mais numerosas e significativas do que os acréscimos... talvez por se tratar de um texto cujo tom é muito combativo, em que seria mais válido falar de um campo de batalha do que de campo

literário. Uma capa – folha branca tipo ofício dobrada ao meio – reúne os fólhos, e traz a escritura de Ionesco, cujas indicações fazem pensar na organização do volume *Notes et contre-notes*; nesse sentido, o texto constituiria a parte « *V – Mes critiques et moi* », indicado como o “*titre du chapitre*” [Anexo 14]. Na versão definitiva, esse texto integra a sessão “Controverses et témoignages” [Anexos 15-16].

Se, no artigo em questão, o primeiro movimento do dramaturgo foi de se bater contra as pessoas (críticos, jornalistas, acadêmicos) que o criticaram em um texto *à clé*, mas fornecendo as chaves, o momento de releitura e correção para a versão definitiva fez modalizar o discurso e, se sua indignação está sempre presente, há menos “maldizer” nesse panfleto. É assim que “un membre de l’Académie Française, récemment décédé, et qui était un homme distingué, érudit, raffiné et pas du tout un idéologue” [um membro da Academia Francesa, morto recentemente, e que era um homem distinto, erudito, refinado e de maneira alguma um ideólogo] se tornou, simplesmente, um “*académicien*” [acadêmico] quase tímido, escondido na marginalia. Se hoje, cinquenta anos depois da publicação desse texto, os dados suprimidos não nos são de grande ajuda para decifrar o enigma, imagino que na época fosse tão simples quanto somar 2 e 2. E uma vez que o acadêmico tinha morrido, Ionesco ainda faz uma piada: “Mais c’est toujours cet *académicien* – ~~que tout lui soit pardonné~~” [Mas sempre esse acadêmico – que tudo lhe seja perdoado], mas essa última parte também é eliminada na versão definitiva. Do mesmo modo, uma referência muito explícita, que poderia identificar o crítico de que fala Ionesco, é rasurada à caneta azul, de modo que o próprio dramaturgo desaparece e a questão se torna impessoal: trata-se de “un jeune critique d’une nouvelle revue de théâtre ~~qui avait sollicité mes ‘conseils’ et ma collaboration avant la parution de la revue et à qui j’avais oublié de répondre~~” [um jovem crítico de uma nova revista de teatro que tinha solicitado meus ‘conselhos’ e minha colaboração antes da publicação da revista e a quem eu tinha esquecido de responder]. Um último exemplo nesse sentido: visto que a conferência foi oferecida na Sorbonne, é interessante notar a reprovação que Ionesco faz a “un professeur ~~en Sorbonne~~”; para o texto definitivo, o nome da universidade é suprimido.

De modo mais geral, e talvez para se preservar das polêmicas, Ionesco suprime também um trecho em que, após descrever a recepção de *Rhinocéros*, ele fazia uma espécie de levantamento da crítica de direita e de esquerda:

~~Je ne sais pas, moi, si j'ai gagné ou non la bataille mais je constate que sur le champ de bataille des critiques, la mêlée est inextricable, d'autant plus que cela a eu des prolongements idéologiques où la même chose s'est manifestée : jusqu'à présent, une partie de la presse pouvant être dite de gauche m'avait attaqué, ainsi qu'une partie de la presse de droite ; la droite et la gauche qui m'avaient attaqué me défendent, la gauche et la droite qui m'avaient défendu, à présent m'attaquent.~~³⁷²

De fato, a reviravolta operada por *Rhinocéros* (e a entrada de Ionesco no cenário dos teatros subvencionados) fez oscilar a crítica. Mas denunciá-lo, sobretudo dessa maneira peculiar, pelo exagero e pela simplificação, jogando com as oposições de modo a mostrar que elas se negam, poderia trazer problemas com críticos que sempre estiveram a seu lado. O que o autor apaga é a provocação mais ou menos gratuita e indiscriminada, que já não se atém apenas a se defender dos ataques, mas também das defesas, denunciando um e outro comportamento no que tem de inconstante, de subjetivo.

No caso da entrevista publicada pela revista *Bref*, n. 11, de 15 de fevereiro de 1956, pp. 1-2, que tinha por título: « Eugène Ionesco : '... finalement, je suis pour le classicisme' », as modificações não são numerosas [Anexos 17-18]. No entanto, uma delas diz respeito precisamente à atividade crítica, a partir do relato de experiência do próprio Ionesco: em resposta à primeira questão levantada pelo jornalista sobre “o *métier* do crítico”, Ionesco conta, a título de exemplo, sua experiência como crítico literário na Romênia, especialmente com o volume *Non*, para chegar à conclusão que o trabalho não está livre de subjetividade, enquanto que a boa crítica deveria ser sempre uma análise objetiva da obra. Transcrevo abaixo o trecho, apontando a rasura como no documento conservado no Fundo:

[...] En réalité, je ne vois pas de critère absolu. Une œuvre n'existe que dans ce qu'on en pense, par l'autorité du critique. Un grand critique est celui que l'on croit sur parole. On lui demande seulement d'être de bonne foi. ~~Moi, je n'ai pas pu l'être.~~
[...]³⁷³

³⁷² <Eu não sei se ganhei ou não a batalha, mas constato que no campo de batalha dos críticos, a mistura é inextricável., ainda mais que isso teve prolongamentos ideológicos em que a mesma coisa se manifestou: até agora, uma parte da imprensa podendo se dizer de esquerda tinha me atacado, assim como uma parte da imprensa de direita; a direita e a esquerda que tinham me atacado, me defendem, a esquerda e a direita que tinham me defendido, agora me atacam.>

³⁷³ <Na verdade, eu não vejo critério absoluto. Uma obra só existe no que se pensa dela, pela autoridade do crítico. Um grande crítico é aquele em quem se acredita sob palavra. Pede-se apenas que ele seja de boa fé. ~~Eu não pude sê-lo.~~>

No lugar da confissão do dramaturgo, na versão definitiva, publicada em *Notes et contre-notes*, lê-se: « S'il est de bonne foi, il est moins changeant que les autres dans ce qu'il croit penser » [Se ele é de boa fé, ele é menos modificável do que os outros naquilo que ele acredita pensar]. Ora, a luz é completamente deslocada do “eu” para “ele”, ou seja, da experiência pessoal do dramaturgo para a atividade crítica em geral. Sempre exemplar, no entanto, de um modelo mais “honesto” de crítica, Ionesco acrescenta na versão definitiva um trecho que não estava na entrevista original:

Dès que l'on affirme une chose, on sent nécessairement le besoin ou la tentation d'en penser et d'en dire le contraire. Un critique honnête devrait faire une critique double de chaque œuvre, une critique contradictoire. Cela serait révélateur, aussi bien pour la critique, que pour le mécanisme de la pensée humaine. Ce serait aussi révélateur pour l'œuvre. [...] ³⁷⁴

Esse início de parágrafo, que não foi publicado no texto original, estabelece, em alguma medida, um modelo da atividade crítica que se sustenta pela contradição. Não seria este o mesmo dispositivo sobre o qual Ionesco organizara a composição de *Non?* A defesa do mecanismo se vale, inclusive, de uma argumentação muito semelhante. Sem se colocar explicitamente como exemplo, Ionesco encena o personagem do “crítico honesto” e, desta maneira, ele se afirma em oposição à maioria dos críticos, denunciados aqui em sua subjetividade, em sua parcialidade.

A Querela Ionesco-Tynan

Não é a primeira nem a última, mas certamente é a mais importante, do ponto de vista da documentação, das querelas das quais Ionesco participou. Antes do debate por meio do jornal inglês *l'Observer*, em 1958, houve a polêmica em torno da revista *Théâtre Populaire*, com Roland Barthes e Bernard Dort, em 1956; e depois, em 1963, a polêmica em torno da mesa redonda organizada pelo periódico *Arts*, com os críticos Pierre-Aimé Touchard, Gilles Sandier, Alain Bosquet e Pierre Marcabru, que tinha por tema “Ionesco a-t-il fini de nous étonner?”. No primeiro caso, não se tem os traços da documentação da querela no Fundo Ionesco; no segundo, é antes o *Courrier de la Presse* o responsável por

³⁷⁴ <Desde que se afirma uma coisa, sente-se inevitavelmente a necessidade ou a tentação de pensar e dizer o contrário. Um crítico honesto deveria fazer uma crítica dupla de cada obra, uma crítica contraditória. Isso seria revelador, tanto para a crítica quanto para o mecanismo do pensamento humano. Seria também revelador para a obra.>

recolher os artigos publicados nos diferentes periódicos. A polêmica com Kenneth Tynan, o crítico do jornal inglês *l'Observer*, apresenta assim particularidades no que diz respeito ao arquivamento. Os documentos comportam traços das intervenções de Ionesco; além disso, eles estão cercados por trocas epistolares entre Ionesco e alguns coadjuvantes: Nora Beloff, correspondente do jornal em Paris; o diretor do *Observer*, Margaret Ramsay, agente de Ionesco na Inglaterra; e também cartas dos dois protagonistas: Ionesco e Tynan. Vale notar ainda a presença de dois artigos de Kenneth Tynan publicados no periódico dois anos antes da polêmica, em que o crítico elogia o teatro de Ionesco.

Busco reconstituir brevemente a cronologia dos acontecimentos que culminaram na “controverse londonienne”: a recepção de Kenneth Tynan ao teatro de Ionesco ia bem em 1956, e o crítico tinha publicado dois artigos, o primeiro em 15 de janeiro, “Muppets show”; o segundo, “Above the tumult”, em 04 de março. Os dois artigos, recolhidos, sublinhados e enviados a Ionesco por Margaret Ramsay, tratavam especialmente da peça *Jacques ou la soumission* e o tom era bastante favorável, Tynan chegando mesmo a lamentar que a trupe de Robert Postec não ficasse mais tempo em Londres. Ele estabelece uma associação com o Dadaísmo e o Surrealismo, mas ressalta que Ionesco ia ainda mais longe, na medida em que negava todo lugar comum, ultrapassando seus modelos.

O documento seguinte seria uma carta de Nora Beloff, correspondente do *Observer* em Paris, datada de 04 de abril de 1958, em que ela convida Ionesco a escrever algo para seu jornal “*contre nos ‘Angry Young Man’*” [*contra* nossos ‘Angry Young Man’ – grifo meu], em consequência de um debate que havia ocorrido na casa de Mme. Thierry-Mieg e, especialmente, de uma questão colocada por Kenneth Tynan. Na carta conservada no Fundo Ionesco, notas manuscritas à caneta azul da escritura do dramaturgo fazem supor que um encontro tenha sido marcado para que eles pudessem conversar sobre a possibilidade de um artigo contra Tynan.

Vale notar que em um manuscrito de preparação do artigo “*Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres*”, Ionesco contara a princípio uma história, suprimida na versão definitiva, que se aproxima dessa alusão feita por Nora Beloff: participando Ionesco e Tynan de um encontro e testemunhando de respeito e admiração recíprocos, o debate amigável teria engendrado uma primeira polêmica no momento em que Tynan teria aconselhado Ionesco a escrever peças que levassem uma mensagem. Sem jamais mencionar o convite ou o artigo proposto pelo *Observer* contra o grupo inglês de teatro engajado, do qual Tynan fazia parte, Ionesco enfatiza sua recusa expressa em aceitar o conselho de Tynan, de modo que se tem a impressão de uma polêmica exclusivamente pessoal da parte

do crítico. “Propos sur mon théâtre”, conta esse episódio, mas sem nomear o santo – ou melhor, o crítico. Adiante, veremos como Ionesco começa a esboçar uma resposta a Tynan e a maneira como o relato pessoal desse encontro se mistura a questões de ordem teórica.

Por enquanto, quer se tratasse de um texto escrito por Ionesco ou simplesmente do debate na casa de Mme. Thierry-Mieg, a resposta de Kenneth Tynan se faz ler no *Observer* de 22 de junho de 1958. “Ionesco: man of destiny?” [Anexo 20] é o título do artigo que vai desencadear a querela, continuada semanalmente no jornal até 20 de julho e publicada algum tempo depois na *Théâtre populaire*, nos *Cahiers des Saisons* e, enfim, em *Notes et contre-notes*.

O exemplar desse primeiro artigo conservado no Fundo, mais precisamente em um envelope dedicado à polêmica, apresenta apenas um traço que pode indicar a leitura de Ionesco: trata-se de um sublinhado do trecho em que Tynan, após ter citado Osborne, Miller, Sartre e Brecht, faz uma defesa do teatro realista “enraciné dans la vie” [enraizado na vida]. Ora, a resposta de Ionesco, publicada no *Observer* em 29 de junho, “The playwright’s role” [Anexo 21] iria colocar em questão conceitos tais como “realidade” e “verdade”, em um texto de defesa, mas também de ataque: trata-se aí de denunciar o “realismo social” que ganha o teatro, como o novo conformismo, o conformismo de esquerda, que seria representado exatamente pelos autores saudados por Tynan: Osborne, Miller, Sartre, Brecht [é preciso notar que Brecht estava aí entre os dramaturgos, mas seu nome foi suprimido quando das primeiras provas para a edição definitiva de *Notes et contre-notes*]. O exemplar conservado no Fundo foi sublinhado a lápis.

O artigo de Ionesco suscitaria várias respostas: em 6 de julho, o *Observer* publica um novo texto de Kenneth Tynan, “Ionesco and the phantom”; um artigo de Philip Toynbee (contra Ionesco) sobre Arthur Miller, “An attitude to life”; e uma sessão especial de cartas dos leitores, “Letters to the editor: Ionesco v. Tynan”. Trata-se de uma repercussão importante, uma vez que outros nomes ligados (ou não) às artes do espetáculo decidem participar.

No recorte que contém o texto de Tynan, “Ionesco and the phatom”, há muitas anotações marginais, coisa rara nos recortes de jornal do Fundo Ionesco [Anexo 22]. No entanto, a caneta vermelha – ou rosa – foi muito apagada pelo tempo, o que torna a leitura-decifração bem difícil.

*La vie aussi est désespoir
oui, mais aussi le conjoint*

matière (non [...])
j'ai mal dit mais matière à idées [...]
non contraire –
oeuvre politique et –
oui : mais pas par politique etc –
mais parce que
documents vivants
(evidence vivante)
et respectant les règles de la construction
les normes objectives
structures de l'oeuvre théâtrale
Bonne [...]
mauvaise [...]

idéologues – personnages [...]

on peut toujours répondre à tout

Par ex. social insuffisant
la même chose
Proust
Brecht
et le temple
Flaubert
[...]
Bergson
[...]³⁷⁵

As notas marginais estabelecem um diálogo entre Ionesco e Tynan por meio da leitura. O dramaturgo parece buscar os pontos onde apoiar a argumentação para a resposta, de modo a marcar sempre sua posição (e sua oposição) ao teatro engajado, pois ele prefere enfatizar a “construção”, “a estrutura da obra teatral” – o que acaba por configurar o fio condutor do artigo “Le coeur n’est pas sur la main”, que o *Observer* não publicaria, mas que

³⁷⁵ <A vida também é desespero/ sim, mas também o conjunto/ matéria (não <ilegível>/ eu disse mal, mas matéria para ideias <ilegível>/ não contrário/ obra política e/ sim: mas não por política etc/ mas porque/ documentos vivos/ (evidência viva)/ e respeitando as regras da construção/ as normas objetivas/ estruturas da obra teatral/ Boa <ilegível>/ má <ilegível>/ ideólogos – personagens <ilegível>/ pode-se sempre responder a tudo/ por ex. social insuficiente/ a mesma coisa/ Proust/ Brecht/ e o templo/ Flaubert/ <ilegível>/ Bergson>

apareceria no ano seguinte nos *Cahiers des Saisons*. Com efeito, a imagem do “templo”, presente na marginalia, funciona no artigo-resposta de Ionesco como desencadeador de outras imagens da construção objetiva, admiradas por revelar as leis da arquitetura, e não por sua função determinada social e historicamente.

O esboço da resposta de Ionesco pode ser lido em um documento manuscrito que contrasta em tom e conteúdo da versão publicada em *Cahiers des Saisons*. O conjunto de 11 fólios, autógrafo, escrito à caneta azul com trechos em rosa, se mostra predominantemente subjetivo. Ionesco retoma o encontro com Tynan, ao qual alude Nora Beloff, e credita à discussão daquele momento a reviravolta do crítico diante da recusa do escritor em aderir ao teatro socialista. Sob o pretexto de denunciar o quanto de pessoal existe no julgamento de Tynan, o escritor também cede à pulsão do ataque pessoal, ora explícito, ora irônico.

Fólio 1³⁷⁶ :

[...]

J'ai beaucoup déçu M. Tynan, je crois savoir pourquoi. Comme je pense que ce retournement a des raisons autres qu'esthétiques (bien que je sache également que les raisons purement esthétiques ne peuvent être prises en considérations ou même

Fólio 2:

~~être considérées~~ *jugées* possibles par Monsieur Tynan), c'est donc sur un plan différent, celui de M. Tynan, que je me vois obligé de porter la discussion. Jouons donc cartes sur table.

*Il y a environ dix-huit mois j'ai eu l'occasion de rencontrer personnellement M. Tynan. Nous eûmes une conversation amicale, au cours de laquelle M. Tynan me déclara qu'il ne tenait qu'à moi de devenir un des grands auteurs de théâtre de notre temps. Pour cela, il fallait que j'apporte un message au monde, et que je pouvais l'exprimer, qu'on attendait cela de moi. J'en fus troublé dans ma modestie qui n'est pas cependant ce qui me caractérise expressément. Un ~~auteur~~ *écrivain* ^{artiste}*

³⁷⁶ <Eu decepcionei muito o Sr.Tynan, eu acho que sei porquê. Como eu acho que essa reviravolta tem razões outras que estéticas (ainda que eu saiba igualmente que as razões puramente estéticas não podem ser levadas em consideração ou mesmo)>

n'est pas un prophète, ni un sage, ni un messie : il ne peut apporter, tout au plus, que son témoignage, sa vision exprimer ~~dire~~ son angoisse ou la liberté de son jeu, ce n'est pas son affaire de ³⁷⁷

O primeiro movimento é desconsiderar o julgamento de Kenneth Tynan, deslocando-o da esfera estética para o plano pessoal, o que acaba por justificar, ao mesmo tempo, a opção pelo tom do discurso adotado por Ionesco. O recurso à anedota é explicado pelo *modus operandi* do crítico que, segundo o dramaturgo, não considera uma obra pelas questões estéticas. “Cartas na mesa”, Ionesco retoma a história do encontro dos dois, com ênfase nos elogios de Tynan, o que só anuncia a inconstância do crítico. Não por acaso, o escritor se vale de um termo utilizado por Tynan em seu primeiro artigo da querela no *Observer*, quando associava Ionesco ao “messias”; na intenção de resposta, o dramaturgo enfatiza: “um artista não é um profeta, nem um sábio, nem um messias”. Se ampliarmos nossa leitura às supressões realizadas, podemos pensar ainda que um “artista” não é nem “autor”, nem “escritor”, mas traduz o desenho do texto de Ionesco, que sai do particular para tratar da arte, de maneira mais ampla. No artigo “Le rôle du dramaturge”, publicado no *Observer*, o autor já contestava o termo “messias”, acusando o próprio Tynan de estar “em busca de messias” (2006, p. 138).

No exercício de desmistificar a crítica de Kenneth Tynan, o autor recupera, aproximadamente, o jogo encenado em *Non*, em que se tratava de elaborar duas análises opostas da mesma obra. Desta vez, no entanto, trata-se de sua peça *Les Chaises*, lida por ele mesmo, mas tomando o ponto de vista “marxista”. Se todo exame emerge da subjetividade do crítico, Ionesco pondera que não haveria impeditivos para Tynan avaliar sua obra dentro de uma chave de leitura específica, e a brincadeira proposta consiste na demonstração do resultado de tal análise:

³⁷⁷ <~~ser consideradas~~ julgadas possíveis pelo Sr. Tynan), é portanto em um plano diferente, aquele do Sr. Tynan, que eu me vejo obrigado a levar a discussão. Coloquemos as cartas na mesa. Há mais ou menos dezoito meses eu tive a ocasião de encontrar pessoalmente o Sr. Tynan. Nós tivemos uma conversa amigável, ao longo da qual o Sr. Tynan me declarou que só dependia de mim tornar-me um dos grandes autores de teatro do nosso tempo. Para isso, era preciso que eu leve uma mensagem ao mundo, e que eu pudesse expressá-la, que se esperava isso de mim. Fui perturbado em minha modéstia que não é no entanto o que me caracteriza expressamente. Um ~~autor escritor~~ artista não é um profeta, nem um sábio, nem um messias: ele só pode levar, no máximo, seu testemunho, ~~sua visão expressar dizer sua angústia~~ ou a liberdade de seu jogo, ~~não é sua tarefa~~>

Fólio 7³⁷⁸ :

[...]

Si M. Tynan avait voulu interpréter ma pièce Les Chaises dans son sens, il aurait pu facilement ~~le faire y~~ ~~aboutir~~ y aboutir. En effet, que peuvent être les deux vieillards des Chaises, sinon de pauvres prolétaires, économiquement, politiquement, socialement aliénés. Ils

Fólio 8³⁷⁹ :

s'adressent, pathétiquement, à leur protestation à des invités, ~~aux~~ ~~des~~ représentants (invisibles!) de la classe privilégiée qui les opprime. Mais l'absence même de ces invités n'exprime-t-elle pas qu'aucun contact véritablement humain ne peut s'établir entre les deux classes sociales? Pas de langage commun entre elles. Voilà pourquoi l'orateur ~~ne réussit pas à se faire entendre par (sourd-muet)~~ ne de la fin ne peut se faire entendre, voilà pourquoi son langage n'est qu'un balbutiement incompréhensible pour des exploitants deshumanisés qui ne peuvent plus saisir la réalité profonde, universelle, de la souffrance humaine que seuls mes vieux prolétaires, supportant tout le fardeau de leur aliénation, expriment. Ceux-ci ont le désir nostalgique d'une société meilleure car ~~dan~~ celle dans laquelle ils vivent ne leur a pas

³⁷⁸ <Se o Sr. Tynan quisesse interpretar minha peça Les Chaises em seu sentido, ele poderia facilmente ~~fazê-lo chegar a isso~~ chegar a isso. Com efeito, o que podem ser os dois velhos de les Chaises senão pobres proletários, economicamente, politicamente, socialmente alienados. Eles>

³⁷⁹ <~~se~~ dirigem, pateticamente, a sua protestação a convidados, ~~aos~~ representantes (invisíveis!) da classe privilegiada que os oprime. Mas a ausência mesma desses convidados não exprime que nenhum contato verdadeiramente humano não pode se estabelecer entre as duas classes sociais? Sem linguagem comum entre elas. Eis porquê o orador ~~não consegue se fazer ouvir por (surdo-mudo)~~ não do final não pode se fazer ouvir, eis porquê sua linguagem é apenas um balbuciar incompreensível para exploradores desumanizados que não podem mais apreender a realidade profunda, universal, do sofrimento humano que só meus velhos proletários, suportando todo o fardp de sua alienação, exprimem. Estes têm o desejo nostálgico de uma sociedade melhor pois ~~em~~ esta na qual eles vivem não lhes>

Fólio 9³⁸⁰ :

permis la possibilité de se développer dans une harmonieuse diversité : ce n'est que dans un monde socialiste qu'ils pourraient voir se réaliser la revanche de leurs déceptions. Ma critique va plus loin encore car ne peut-on pas dire que, dans les Chaises, je démystifie le fait que mes personnages (qui illustrent la droite hégélienne combattue par Marx), n'ayant pas une doctrine matérialiste saine (mais seulement de justes aspirations) mettent leurs espoirs en un Dieu (symbolisé par l'Empereur absent dont ils attendent tout), illusoire qui se retournent contre eux, les aliène davantage, les accule au désespoir, à la mort : il s'agit donc ~~bien~~ d'une démystification de la religion qui est « opium du peuple » ; de la misère religieuse, impuissante à fonder le réel, qui est un mode d'existence faussé dans lequel l'homme ne peut que projeter

Fólio 10³⁸¹ :

Et cela serait-il un message –

A apropriação do discurso de determinada vertente da crítica socialista transforma em jargão, em lugar-comum, alguns conceitos importantes, como “alienação”, “protesto” e “exploração”. Não satisfeito com a superfície da linguagem mais cotidiana, o dramaturgo parodia também a filosofia, ao afirmar, por exemplo, que seus personagens “ilustram a direita hegeliana combatida por Marx”. Nesse sentido, Ionesco atinge diversos alvos com seu jogo crítico: no nível mais imediato, o ataque explícito a Kenneth Tynan, a quem se dirige a paródia de auto-análise; em um plano mais amplo, a crítica literária de cunho social-

³⁸⁰ <permitiu a possibilidade de se desenvolver em uma harmoniosa diversidade: é apenas em um mundo socialista que eles poderiam ver se realizar a revanche de suas decepções. Minha crítica vai ainda mais longe pois não se pode dizer que, em les Chaises, eu desmistifico o fato que meus personagens (que ilustram a direita hegeliana combatida por Marx), não tendo uma doutrina materialista sã (mas apenas justas aspirações) colocam suas esperanças em um Deus (simbolizado pelo Imperador ausente de quem esperam tudo), ilusório que se volta contra eles, os aliena mais, os leva ao desespero, à morte: trata-se portanto ~~bem~~ de uma desmistificação da religião que é “ópio do povo”; da miséria religiosa, impotente para fundar o real, que é um modo de existência falseado no qual o homem só pode projetar>

³⁸¹ <E isso seria uma mensagem.>

marxista e sua defesa de um tipo de arte que represente a realidade, o tempo histórico, a fim de promover a reflexão crítica; enfim, e de modo geral, a crítica, sem mais, desnudada em sua possibilidade de confirmar o que deseja, porque não estruturada sobre critérios estéticos objetivos que toquem a obra artística.

Para voltar ao *Observer* de 6 de julho de 1958, a primeira sessão de cartas dos leitores ao editor do jornal constitui um episódio particular: se, de um lado, não é coisa rara os leitores intervirem nos assuntos publicados pelos jornais que acompanham, por outro lado, o emprego dessas cartas – marcadas pela efemeridade – em um volume, o que as transforma em documentos para a posteridade, não se vê todos os dias. As páginas do *Observer* contendo cartas de leitores foram conservadas e um x em caneta vermelha/rosa ao lado de algumas delas dá indícios de uma seleção para a publicação em *Notes et contre-notes* [Anexo 24]. O mais interessante nessa seleção é que a escolha não se dá por afinidade ou concordância, visto que as duas cartas publicadas na versão definitiva não são *a favor* de Ionesco.

Na mesma edição, o artigo de Philip Toynbee, “An attitude to life”, trata principalmente da obra de Arthur Miller, que Ionesco tinha atacado entre outros em seu texto. O exemplar conservado mostra que o artigo de Toynbee era muito mais longo do que o trecho transcrito em *Notes et contre-notes*: com efeito, só restaram dele os trechos em que o crítico se dirige diretamente a Ionesco, as considerações sobre Miller eliminadas. No alto da página, encontra-se um recado de Margaret Ramsay, agente de Ionesco em Londres, responsável pelo envio das notícias: “Voici le troisième article dans l’*Observer*. J’ai oublié de v. envoyer dans l’autre lettre.” [Aqui está o terceiro artigo no *Observer*. Esqueci de v. enviar na outra carta] [Anexo 23]. Talvez o “terceiro” que aparece sublinhado seja tão somente uma informação de caráter prático; mas não se exclui que se possa tratar também de uma maneira de marcar a importância da repercussão da polêmica, que seria enfatizada em uma carta de Ramsay a Ionesco.

A edição do *Observer* de 13 de julho volta à querela: desta vez, são publicados dois artigos sobre Ionesco, e mais algumas cartas de leitores. O primeiro artigo é um tipo de retrato que se poderia facilmente qualificar como “parcial”: “Ionesco capriccioso”, texto não assinado, pinta Ionesco como uma figura tão excêntrica quanto suas peças. Por meio de uma carta de Margaret Ramsay (que assina Peggy), descobrimos que Ionesco não gostou do retrato que o *Observer* fez dele [Anexo 25].

A carta de Peggy, datada de 23 de julho de 1958, tem uma série de erros de ortografia, que seriam encenados em uma das páginas de diário publicadas na última parte

de *Notes et contre-notes*, mas Ionesco optou por suprimir esse trecho quando da primeira prova para a edição do volume. São três fólios recto-verso, em que a agente aconselha Ionesco a parar com a polêmica e se dedicar à escrita de peças de teatro. ela anuncia ainda, como é possível verificar no verso do fólio 1 e no fólio 2, o provável destino do segundo artigo de Ionesco, ou seja, sua não publicação:

Fólio 1 - verso³⁸² :

N'oubliez pas que l'éditeur a vous dit – « Je vous prie, répondez avec une lettre, pas trop longue » – vous avez écrit un deuxième article très longue...

J'ai trouve ces petites lettres sans interet, absolument... mais il faut que vous écrivez les pièces, pas les article – si vous continuez les articles, vous trouverez

Fólio 2 - recto³⁸³ :

O

que personne en Angleterre naint voir vos pièces, parceque il connaît tous sur vous –
[...]

Fólio 2 - verso³⁸⁴ :

– pour ma part il m'ennuie, tous c'est articles, lettres etc
– ces dans vos pièces que je veux rencontrer vos ideas.

Cher Ionesco – pensez-à ce que j'ai écrit !!! j'ai bien raison. Votre premier article etait tres, tres bon – c'est assez... et surtout l'Observer dit « fini » ---- (mais j'envoie votre lettre).

[...]

³⁸² <Não esqueça que o editor te disse – “Peço que responda com uma carta, não muito longa” – você escreveu um segundo artigo muito longo.../ Achei essas pequenas cartas sem interesse, absolutamente... mas é preciso que você escreva as peças, não os artigos. Se você continuar os artigos, você encontrará>

³⁸³ <que ninguém na Inglaterra não vai ver suas peças, porque ele conhece tudo sobre você>

³⁸⁴ <de minha parte, me entedia, todos esses artigos, cartas etc. é nas suas peças que eu quero encontrar suas ideias. Caro Ionesco, pense no que eu escrevi!!! Eu tenho razão. Seu primeiro artigo era muito, muito bom, basta. E sobretudo o Observer diz “acabou”... (mas eu envio a sua carta).>

Da carta de Margaret Ramsay, alguns dados reveladores: a inclinação do *Observer* a não publicar a resposta de Ionesco; a repercussão negativa da querela para a recepção das peças do dramaturgo em Londres; a insubordinação de Ionesco que, em vez de escrever uma resposta breve, como desejava o editor do jornal, escreveu um novo artigo. Com efeito, o segundo artigo de Ionesco só foi publicado no ano seguinte nos *Cahiers des Saisons*, o *Observer* tendo comprado os direitos, mas nunca publicado.

Interessante notar que Margaret Ramsay, no duplo papel de leitora e agente, estabelece uma diferença importante entre os ensaios e as peças de Ionesco. Para ela, as ideias do autor devem ser encontradas em seu teatro, e não nos artigos e cartas, nessa polêmica que a “entedia”. Ao mesmo tempo, ela demonstra uma preocupação com a maneira como a polêmica pode interferir na imagem do autor e, conseqüentemente, em sua recepção na Inglaterra. Se, por um lado, o debate acirrado faz o nome de o escritor ganhar repercussão, por outro lado a agente chama a atenção do autor para a possibilidade de um revés. Na articulação do jornal *Observer*, o retrato de Ionesco, não assinado, reforça uma figuração do dramaturgo, não necessariamente difundida em Londres, mas já bastante recorrente em Paris: “imprevisível”, “incerto”, com a “triste expressão do palhaço”.

A pedra que faltava para fechar o debate foi colocada por Orson Welles. No mesmo número em que pintava o retrato de Ionesco, o artigo de Orson Welles, “The artist and the critic” é publicado e acaba por constituir a última palavra sobre a querela. O texto é seguido, na edição, de algumas cartas de leitores. O documento conservado no Fundo Ionesco não apresenta traço de leitura [Anexo 26-27]. No entanto, na resposta de Ionesco, “Le coeur n’est pas sur la main”, o dramaturgo faz considerações relativas aos artigos dos três “acusadores”: Kenneth Tynan, Philip Toynbee et Orson Welles.

A polêmica com Tynan resultou ainda em duas outras publicações: no 2º. trimestre de 1959, a revista *Théâtre Populaire* decide reproduzir o debate, que lhe interessa particularmente, haja vistas seu engajamento por um teatro político. O número 34 da revista não figura no Fundo Ionesco. Intitulado “Ionesco à l’heure anglaise”, o dossiê apresentado pela *Théâtre populaire* compreende os artigos de Tynan,; a resposta de Ionesco; sete (e não apenas duas) cartas de leitores com “Les ‘pour’ et les ‘contre’”; enfim, o artigo de Orson Welles.

Como se pode facilmente perceber, é praticamente a mesma estrutura de dossiê que se encontra em *Notes et contre-notes*: todos os artigos, incluídas aí as cartas dos leitores, constituem um documento, introduzido pelo algarismo romano (I, II, III, IV e V), que

marcam as partes do dossiê – ou os atos desse diálogo crítico. O texto de apresentação da revista introduz o assunto, cria a ambientação, o cenário, apresenta as personagens, como uma rubrica de abertura. Assim:

Ce « dossier anglais » non seulement fournira de précieux éléments d'information à nos lecteurs (que savons-nous exactement de l'influence du théâtre français contemporain à l'étranger ?), il leur donnera, nous en sommes sûrs, de la vitalité de la discussion sur le théâtre dans un pays étranger, où l'on ne se contente pas, semble-t-il, de décréter que le « théâtre c'est le théâtre », une idée qui nous rendra plus modestes – et plus exigeants.³⁸⁵ [...]

Já é uma tomada de posição se o *Observer* é descrito como “o grande hebdomadário de língua inglesa”, do mesmo modo que Kenneth Tynan, “um dos principais críticos dramáticos de língua inglesa”. Se a controvérsia entre Ionesco e os críticos da revista *Théâtre Populaire* já estava um pouco longínqua, ali estava a ocasião de requebrá-la, sobretudo no momento em que Ionesco montava um novo espetáculo na cena parisiense. O dramaturgo que afirma que “teatro é teatro” apareceria desmascarado pelo crítico estrangeiro aos olhos do público francês – daí a utilidade de reproduzir a polémica, como uma maneira de trazer à tona a discussão no cenário intelectual francês que agitava o campo inglês, qual seja, o teatro como parte da realidade. A publicação do dossiê em *Théâtre populaire* adquire assim o peso de uma denúncia documentada. A ilustração final de que a obra de Ionesco merece ser rediscutida, sob uma contestação ainda mais “exigente” de sua proposta exclusivamente teatral, é anunciada pela resenha da peça *Tueur sans gages*, em cartaz naquele momento.

Uma estrutura muito próxima, mas de uma posição ideológica completamente diferente, foi seguida pelos *Cahiers des Saisons* do inverno de 1959. O número 15 da revista foi quase totalmente dedicado a Ionesco: há textos importantes de críticos como Jacques Lemarchand, Pierre-Aimé Touchard, Alain Bosquet, Jacques Brenner; diretores como Nicolas Bataille e Jacques Mauclair; o artigo de Jean Anouilh sobre *les Chaises* (1956); artigos de Ionesco; e, no que diz respeito à “controverse londonienne”, os artigos de Kenneth Tynan, Philip Toynbee e Orson Welles.

³⁸⁵ <Esse “dossiê inglês” não apenas fornecerá preciosos elementos de informação a nossos leitores (o que sabemos exatamente da influência do teatro francês contemporâneo no exterior?), ele lhes dará, temos certeza, a vitalidade da discussão sobre o teatro em um país estrangeiro, onde as pessoas não se contentam, ao que parece, em decretar que o “teatro é teatro”, uma ideia que não tornará mais modestos – e mais exigentes.>

Na capa, o índice já indica esses últimos textos sob o título “Controverse londonienne”. O exemplar conservado no Fundo Ionesco apresenta uma anotação manuscrita à caneta azul na capa, no alto da página, ligada por uma flecha à “controverse” que não deixa dúvida: *prendre pp. 255-268 inclus [pegar pp. 255-268 incluídas]*. Com efeito, nesse exemplar, as páginas 255-268 foram arrancadas, provavelmente para integrar os rascunhos de *Notes et contre-notes*. Na contra-capá, a confirmação de que se tratava efetivamente dos artigos de Tynan, Toynbee e Welles [Anexos 28-29]. O último artigo de Ionesco em resposta à querela, que figura no sumário, também não consta no volume consultado, mas foi conservado em outro envelope, junto a outros “textos de artigos” da caixa 8 do Fundo Ionesco [Anexo 30].

Gostaria de acrescentar uma última observação sobre a querela Ionesco-Tynan: o acesso a algumas cartas trocadas entre os dois depois da controvérsia de 1958 e o acordo de Ionesco em responder a um questionário elaborado por Tynan (1966) fazem pensar que os problemas foram superados e o que ficou foi a vitalidade do debate, preservada de maneira muito consciente por Ionesco para a posteridade, uma vez que, como afirma no prefácio de sua obra crítica:

[...] De toute façon, ces *Notes et contre-notes* sont le reflet d'un combat mené au jour le jour, elles sont écrites au hasard de la bataille, elles pourront peut-être servir de documents, montrant ainsi ce qu'on pensait pouvoir demander ou reprocher à un auteur de notre époque, et aussi ce que pouvait être le point de vue d'un auteur cerné qui, voulant répliquer de tous les côtés à la fois, s'est trouvé pris, parfois, dans les contradictions que l'on remarquera, sans doute, et dont les lecteurs voudront bien m'excuser.³⁸⁶ (IONESCO, 2010, p. 10)

Passar a limpo e ao livro

Ionesco afirma que os textos reunidos em *Notes et contre-notes* podem servir como documentos do combate travado no dia-a-dia. Sabe-se, no entanto, que a própria eleição do que será lido como documento passa pela escolha, pelo olhar de quem constitui o dossiê. A

³⁸⁶ “De todo modo, essas *Notes et contre-notes* são o reflexo de um combate levado dia a dia, elas são escritas ao acaso da batalha, elas poderão talvez servir de documentos, mostrando assim o que se pensava poder pedir ou reprovar a um autor de nossa época, e também o que podia ser o ponto de vista de um autor cercado que, querendo replicar de todos os lados ao mesmo tempo, encontrou-se pego, às vezes, nas contradições que se notará, sem dúvidas, e que os leitores querrão me desculpar.”

essa primeira seleção, segue-se outra: a maneira como esses textos serão apresentados ao leitor do livro, se em sua integralidade ou em partes, a organização em sessões, a leitura-adaptação ao novo suporte. As provas da edição de *Notes et contre-notes* constituem, nesse sentido, uma ocasião privilegiada para observar como Ionesco busca se passar a limpo.

A revisão dos textos, que comportam acréscimos, supressões e substituições diversas, parece traduzir o cuidado do escritor com a transposição para o novo formato: já não se trata mais da encenação pública das conferências realizadas ou da apresentação de alguma peça de teatro; também não são textos publicados em periódicos respondendo a questões de determinado momento; mesmo os fragmentos de diário e parte da correspondência do autor perdem o caráter privado. Enfim, a publicação de *Notes et contre-notes* desloca o escritor do âmbito da efemeridade ou da intimidade, que lhe permitia uma figuração provocativa ou enfática, para o da durabilidade e do público, que determinam uma postura autoral modalizada. As provas para a edição de *Notes et contre-notes* evidenciam esse momento de releitura dos textos para a publicação no novo suporte, o livro, que os consagraria à posteridade.

Encontram-se no Fundo Ionesco duas etapas de provas: as primeiras provas em pranchas [*planches*], com muitas rasuras; e as primeiras provas em páginas, uma versão mais limpa. De modo geral, as rasuras observadas nas primeiras provas em pranchas indicam o cuidado do escritor com o uso das palavras: o deslize da encenação primeira, mais afirmativa, para um jogo ponderado, que não deixa de ser encenação, fruto de um trabalho de criação por meio da linguagem. Do excesso ao apagamento, Ionesco demonstra adaptar-se ao novo palco e configurar mais um personagem, já que também a modalização é (entre outras) uma forma do parecer (FIORIN, Alfa, 2000), uma figura criada por meio do texto.

No ensaio “Expérience du théâtre”, tal preocupação com a linguagem é demonstrada na revisão de palavras ou expressões, rasuradas e substituídas por outras na margem das provas em pranchas. Tais substituições vão frequentemente no sentido de evitar o uso de termos que pudessem ter conotações metafísicas ou filosóficas: assim, “a essência do teatro” se torna, de maneira mais simples, “o valor do teatro”; “o real” se transforma na “rasa realidade cotidiana” ou então, muito diretamente, no “mundo”. O “surreal” é substituído pelo “insólito” que, por sua vez, se torna “o estranho”. A moderação do discurso traz para o plano mais concreto – para o plano do teatro, tal como o reivindica Ionesco – a discussão proposta: com efeito, “Expérience du théâtre” consitui uma defesa do concreto contra o etéreo. Nesse sentido, uma alteração significativa mostra a

substituição da expressão “de emoções eternamente humanas” por “de uma permanência afetiva” (UNESCO, 2006, p. 65).

De maneira análoga, termos que Ionesco costuma empregar no ataque ao teatro político e que se encontravam inseridos em outro contexto no ensaio também são substituídos no momento de releitura: na análise-digressão sobre a prisão de Richard II, o autor afirmava tratar-se aí de “uma verdade universal, filosófica”, porém este adjetivo foi trocado por “implacável” na revisão³⁸⁷. No mesmo parágrafo, duas outras palavras que participam do campo semântico do teatro engajado aparecem rasuradas: primeiro, Ionesco altera “ensino didático” por “escolar”, justamente ao afirmar que “a arte é o domínio da paixão, e não o do ensino escolar”³⁸⁸ (2006, p. 66-67). Em seguida, palavra-chave da crítica de Ionesco ao teatro brechtiano, a “ideologia” é duas vezes suprimida: dá lugar a “sistemas” (“Mas a prisão de Richard II é uma verdade que não desapareceu com a história: seus muros invisíveis permanecem sempre, enquanto tantas filosofias, *sistemas*, desmoronaram para sempre”³⁸⁹ (2006, p. 67)); e, pouco adiante, a “abstrações”, ao afirmar que a evidência do teatro “nada tem a ver com as verdades precárias das *abstrações*, nem com o teatro dito ideológico” (2006, p. 67).

As mudanças que tocam a questão do teatro engajado, contra o qual Ionesco combateu fortemente de 1955 a 1960, são bastante representativas no conjunto das provas de edição. No texto “A propos du Rhinocéros aux États-Unis”, publicado originalmente em *Arts* em 1961, algumas substituições indicam a preocupação do escritor com a linguagem empregada. Assim, logo no início, lê-se o “sucesso público de Rhinocéros”; no entanto, as provas de edição trazem a rasura anterior: o “sucesso popular”. Ora, “popular” era um termo complicado para um autor que se insurgia, justamente, contra o teatro chamado popular. A crítica à encenação feita nos Estados Unidos é bastante enfática e recai, de maneira ampla, sobre a atividade do encenador. Ionesco confessa:

Frequentemente estive em conflito com meus encenadores: ou eles não ousavam *suficientemente* e diminuíam o alcance dos textos não indo até o extremo dos *imperativos* cênicos, ou eles enriqueciam o texto, sobrecarregando-o de joias falsas, de bugigangas sem valor, porque inúteis.³⁹⁰ (UNESCO, 2006, p. 284-285. Grifos meus.)

³⁸⁷ « [...] il me présente mon histoire, notre histoire, ma vérité au-delà des temps, à travers un temps allant au-delà du temps, rejoignant une vérité universelle, impitoyable. »

³⁸⁸ « L’art est le domaine de la passion, non pas celui de l’enseignement scolaire. »

³⁸⁹ « Mais la prison de Richard II est une vérité qui n’a pas sombré avec l’histoire : ses murs invisibles tiennent toujours, alors que tant de philosophies, de systèmes se sont effondrés à jamais. [...] son évidence n’a rien à voir avec les vérités précaires des abstractions, ni avec le théâtre dit idéologique »

³⁹⁰ « J’ai été souvent en conflit avec mes metteurs en scène : ou bien ils n’osent pas assez et diminuent la portée des textes en n’allant pas jusqu’au bout des impératifs scéniques, ou bien ils « enrichissent » le

A disputa do dramaturgo com os diretores é constante e a encenação de *Rhinocéros* em Nova York vem reforçar a forte convicção de Ionesco de que o papel do diretor deveria ser o de servir o texto, submeter-se a ele (e ao dramaturgo, é claro), sem a pretensão de impor sua leitura. A crítica expressa por Ionesco tem seu peso; porém, um estágio anterior de edição mostra maior subjetividade no texto, suprimida na revisão. Os termos destacados na citação vieram substituí-la: basta trocar “suficientemente” por “nada” e imperativo” por “minhas indicações” e o sentido será muito diferente. Antes da revisão, o foco recaía sobre o dramaturgo, que se dirigia com mais combatividade aos diretores; no texto publicado, os imperativos são “cênicos”. Ionesco exclui as marcas de subjetividade do texto, de modo a “despersonalizar” a crítica aos encenadores. Note-se no trecho transcrito abaixo como o exemplo pessoal (e passional) é atenuado por meio das rasuras:

[...] J'ai souvent été en conflit avec mes metteurs en scène : ou bien ils n'osent ~~rien~~ *pas assez* et diminuent la portée ~~de mes des~~ *de mes indications impératifs* textes en n'allant pas jusqu'au bout ~~de mes indications impératifs~~ scéniques : ~~(ainsi en Allemagne M. Werner Düggelin, jeune metteur en scène sans audace a fait de mes Chaises une très pâle pantomime).~~ Ou bien ils « enrichissent » le texte³⁹¹ [...]

Duas outras substituições, de cunho político, despertam a atenção nesse mesmo texto. Em dado momento, o autor se refere à questão da ideologia e do fanatismo como uma epidemia, que constitui o tema da peça, e cita então “os condutores e os ditadores totalitários chefes de ilha, de territórios ou de continentes”³⁹² (2006, p. 286). Nas primeiras provas da edição, descobre-se que esse trecho está em uma nota manuscrita, na marginália; na versão impressa, rasurada, lemos o seguinte: “quando um Stalin, um Hitler, um Castro”. Pouco adiante, trata-se de trocar “capitalismo americano” por “capitalismo imperialista”. Se o tipo de substituição é bastante semelhante, o sentido que os termos adquirem no texto é muito diferente: de um lado, Ionesco reúne os ditadores de esquerda e de direita, não importa, para mostrar como, apoiados no poder, são capazes de conduzir a massa à

texte en l'alourdisant de bijoux faux, de pacotilles sans valeur parce que inutiles. »

³⁹¹ <Frequentemente estive em conflito com meus encenadores: ou eles não ousavam ~~nada~~ suficientemente e diminuam o alcance ~~dos meus~~ dos textos não indo até o extremo ~~das minhas indicações~~ dos imperativos cênicos: ~~(assim na Alemanha o Sr. Werner Düggelin, jovem diretor sem audácia fez da minha les Chaises uma pantomima muito pálida).~~ Ou eles “enriquecem” o texto [...]>

³⁹² « [l'idéologie] peut devenir monstrueuse lorsque les meneurs, puis dictateurs totalitaires, chefs d'îles, d'arpents ou de continents en font un excitant à haute dose dont le pouvoir maléfique agit monstrueusement sur le « peuple » qui devient foule »

histeria; de outro lado, a simples expressão “capitalismo imperialista” ou “americano” serviria para justificar o ódio ao “burguês”.

Do público ao privado, é interessante notar como fragmentos de diários e correspondência também passam pela revisão do escritor, que reconfigura um espaço de escritura caracterizado pela intimidade: tornado público, passa a ser mais um espaço de encenação autoral. Um texto do dossiê sobre a peça *La Cantatrice chauve* é apresentado como “À propos de ‘la Cantatrice chauve’ (Journal)”, ao qual corresponde o tipo de entrada que caracteriza o diário, com a data de 10 de abril de 1951. No final, um trecho provocativo é suprimido no momento da revisão:

Il n’y a pas toujours de quoi être fier : le comique d’un auteur est, très souvent, l’expression d’une certaine confusion ~~de son esprit, de sa sottise.~~ On exploite sa [on] propre ~~bêtise. [non sens]~~ ~~On projette la confusion de son esprit,~~ cela fait rire. Cela fait aussi dire à beaucoup de critiques dramatiques que ce qu’on écrit est très intelligent. Chaque époque a ses lieux communs supérieurs, en dehors des lieux communs inférieurs qui sont de toutes les époques. Toutes les idéologies, je veux dire tous les clichés idéologiques paraîtront bien bêtes... et comiques. ~~On rira beaucoup de Sartre. Cependant, on rira difficilement des logomachies fascisto-marxistes. Elles ont causé trop d’ennuis.~~ Si je comprenais tout, bien sûr je ne serais pas « comique ». ³⁹³

Eis a crítica a Sartre – em tom satírico – apagada; a polêmica com o autor de *Huis clos* desaparece junto com as “logomaquias facisto-marxistas”. Parece significativo que Ionesco tenha estabelecido um paralelo entre essas duas ideias, que as aproxima e distancia ao mesmo tempo: se elas se equivalem no que representam de clichês ideológicos “estúpidos e cômicos”, Sartre causa menos aborrecimentos justamente por ser mais cômico. O futuro projetado pelo dramaturgo sobre a recepção de Sartre (“riremos muito de Sartre”) contrasta, por outro lado, com o tempo hipotético em que ele próprio se apresenta: “se eu compreendesse tudo, eu não seria ‘cômico’”. No momento da enunciação, a figuração que se faz de Ionesco, marcada pelas aspas, tende a associá-lo ao “cômico”, enquanto a obra ficcional de Sartre, imbricada em sua filosofia, é chamada “existencial”.

³⁹³ <Nem sempre há de que se orgulhar: o cômico de um autor é, muito frequentemente, a expressão de certa confusão ~~de seu espírito, de sua estupidez.~~ Explora-se sua ~~própria besteira~~ nonsense ~~Projeta-se a~~ ~~confusão de seu espírito,~~ isso faz rir. Isso faz muitos críticos dramáticos dizerem que o que se escreve é muito inteligente. Cada época tem seus lugares comuns superiores, além dos lugares comuns inferiores que são de todas as épocas. Todas as ideologias, quero dizer todos os clichês ideológicos parecerão bem bobos... e cômicos. ~~Riremos muito de Sartre. No entanto, dificilmente riremos das logomaquias fascisto-marxistas. Elas causaram muitos aborrecimentos.~~ Se eu compreendesse tudo, certamente eu não seria “cômico”.>

Mas a projeção sobre o futuro do filósofo é suprimida, e Ionesco passa da denúncia dos clichês ideológicos a seu próprio exemplo, ironizando o clichê de sua comichidade.

A correspondência com o encenador, quando passa do privado ao público, adquire outro estatuto, pois já não se trata mais de indicar, individualmente, a maneira de montar o espetáculo tendo por base o texto dramático; inserida no conjunto de textos críticos, a carta funciona como paratexto amplo, que vem orientar a leitura da peça. Nesse sentido, a supressão de elementos referenciais, que toquem a função específica do diretor, não surpreende: no caso do texto publicado em *Notes et contre-notes* como “Sur ‘Les Chaises’ Lettre au premier metteur en scène”, no dossiê da peça *les Chaises*, o primeiro dado eliminado no momento de revisão das provas de edição é justamente o nome do diretor Sylvain Dhomme, que antes figurava no título. Essa supressão anuncia outras, em que percebe, além da questão referencial, o esforço de evitar toda particularização: a carta, ao sair do âmbito da intimidade para o espaço público, engendra outro tipo de leitura, na medida em que se torna paradigmática da visão de Ionesco sobre o trabalho do diretor teatral, de maneira geral [Anexo 62].

« Sur ‘Les chaises’ Lettre à Sylvain Dhomme »

Cher Aami, je me suis aperçu après votre départ, que nous avons fait fausse route, c’est-à-dire que je me suis laissé entraîner par vous à faire fausse route et que nous sommes passés à côté de la pièce. Je vous ai suivi et je me suis éloigné avec vous, je me suis perdu de vue. Non, décidément, vous ne m’avez pas tout à fait compris dans Les Chaises : ce qui reste à comprendre est justement l’essentiel. Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous alors que vous deviez vous y abandonner ; ~~c’est ce que doit faire un metteur en scène : il le metteur en scène~~ doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s’annuler, il doit être un parfait réceptacle. ~~C’est dans ce sens que je parlais de la noble humilité de l’interprète, du metteur en scène, du critique : ce sont des gens qui s’enthousiasment pour les valeurs ou ce qu’ils croient être des valeurs, les prennent en charge généreusement, les imposent.~~ Un metteur en scène vaniteux, voulant imposer « sa personnalité » n’a pas la vocation d’un metteur en scène. ~~Il est mauvais.~~ Tandis que le métier d’auteur au contraire, demande ~~qu’il~~ *que celui-ci* soit vaniteux, imperméable aux autres, avec un ego ~~morbide~~ hypertrophié. ~~On peut être metteur en scène et auteur alors, deux égo habiteraient le même personnage. C’est rare, mais cela se peut. En toute modestie, moi je pourrais (ou nous nous pourrions). Il y a crise de Il peut y avoir crise du~~ théâtre parce qu’il y a des metteurs en scène orgueilleux qui écrivent, eux, la pièce.³⁹⁴

³⁹⁴ < “Sobre “Les Chaises” Carta a Sylvain Dhomme”/ Caro Aamigo, eu me dei conta depois da sua partida que nós tomamos o camiho errado, quer dizer que eu me deixei levar por você a fazer o caminho

Os trechos rasurados enfatizam a distância estabelecida por Ionesco entre as funções do autor e aquelas desempenhadas por outros agentes do espetáculo teatral, atores, encenadores, críticos, cuja característica deveria ser, aos olhos do dramaturgo, a “nobre humildade” que os faria submeter-se ao texto dramático, ao invés de se impor a ele. O fragmento omitido não apaga a ideia central, desdobrada no período posterior: a vaidade própria do ego não “mórbido”, mas “hipertrofiado” do autor constitui um defeito da personalidade do encenador. A apreciação se mostra, no entanto, menos subjetiva (ou menos enfática) pelo deslocamento do ponto de vista, de um “eu” expressivo para a despersonalização, que faz o foco recair sobre o assunto, o encenador.

A segunda grande rasura desse fragmento vem apagar a afirmação da “modéstia” de Ionesco, que, como ele confessava no rascunho da resposta a Kenneth Tynan, não é o que o caracteriza particularmente. O trecho apagado toca a possibilidade de fazer coabitar dois egos, sendo ao mesmo tempo autor e encenador, apontada como “rara”, ou superior. As didascálias das peças de Ionesco refletem o desejo de controlar a encenação, assim como a correspondência com os diretores, que se aplica na observação e correção de escolhas da montagem que não correspondem ao projeto inicial imaginado pelo dramaturgo. “Com toda a modéstia”, Ionesco afirma que ele poderia reunir as duas funções. No trecho seguinte, como veremos abaixo, trata-se justamente de negar o êxito do trabalho de encenadores-autores:

Ce n'est pas parce qu'ils écrivent une pièce qu'il y a crise de théâtre, mais parce qu'ils écrivent tout le temps la même pièce. ~~Exemples tout le temps la même mauvaise pièce, Brecht qui était à la fois metteur en scène et auteur, mais l'auteur était tributaire du metteur en scène, chez lui, ce qui aggravait les défauts de l'un et de l'autre ; autre exemple, Vilar, qui écrit une bonne pièce, mais toujours la même. Une pièce de gauche, qui n'est jamais pas celle de leur auteur.~~³⁹⁵

errado e nós passamos ao lado da peça. Eu o segui e eu me distanciei com você, eu me perdi de vista. Não, decididamente, você não me entendeu mesmo em les Chaises: o que falta compreender é justamente o essencial. Você quis naturalmente pegar a peça pra você, enquanto que você devia se abandonar a ela; ~~é o que deve fazer um encenador: ele~~ o encenador deve se deixar levar. Ele não deve querer alguma coisa da peça, ele deve se anular, deve ser um perfeito receptáculo. ~~É nesse sentido que eu falava da nobre humildade do intérprete, do encenador, do crítico: são pessoas que se entusiasmam pelos valores ou o que acreditam ser os valores, os tomam para si generosamente, os impõem.~~ Um encenador vaidoso, querendo impor “sua personalidade” não tem a vocação de um encenador. ~~Ele é ruim.~~ Enquanto que o trabalho do autor ao contrário pede ~~que ele~~ que este seja vaidoso, impermeável aos outros, com um ego mórbido hipertrofiado. ~~Pode-se ser encenador e autor então, dois egos habitariam o mesmo personagem. É raro, mas pode acontecer. Com toda a modéstia, eu poderia (ou nós poderíamos). Há crise~~ Pode haver crise do teatro porque há encenadores orgulhosos que escrevem, eles, a peça.>

³⁹⁵ <Não é porque eles escrevem uma peça que existe crise do teatro, mas porque eles escrevem todo o tempo a mesma peça. ~~Exemples todo o tempo a mesma peça ruim, recht que era ao mesmo tempo~~

O exemplo máximo para toda oposição, Bertolt Brecht surge na carta a Sylvain Dhomme como representante do ego do encenador, que se impõe ao autor e determina sua produção o que, para Ionesco “agrava os defeitos de ambos”. Na mesma chave, o dramaturgo cita ainda Jean Vilar que, embora escrevesse “uma boa peça”, ela era “sempre a mesma”. A “crise do teatro” é atribuída, assim, aos diretores que escrevem uma peça paralela àquela do autor. Importante ressaltar que não se tem notícia do efetivo envio da carta, já que no Fundo Ionesco não foi encontrado nenhum documento (manuscrito da carta, resposta do destinatário, envelope, menção em outro documento da correspondência etc.) que confirmasse a informação dada pelo próprio autor. De qualquer modo, interessa notar que os exemplos citados na intimidade da correspondência pessoal são omitidos na passagem da carta ao livro.

Na revisão, a carta passa por uma reelaboração, que faz Ionesco definir, inclusive, o que entende por teatro: “sistema espontâneo de expressão (sua linguagem)”. Esse tipo de definição talvez não coubesse no registro da troca epistolar, do diálogo com o encenador, mas se ajusta ao novo suporte, porque pressupõe novos leitores. A busca constante do escritor por eliminar os traços do que é particular e ampliar o alcance de seu texto se mostra também no trecho abaixo, que corresponde ao final da carta, ao tratar do teatro contemporâneo:

*Le théâtre en France est actuel est presque uniquement psychologique, social, cérébral ou... poétique. Il est amétaphysique. Les Chaises sont un essai de poussée au-delà des limites actuelles du drame... P.S. Un moment, les vieux doivent apporter des chaises sans plus parler, ni l'un ni l'autre. Ce moment aussi doit être long. Faut-il Il faudrait donner à ce moment à leurs mouvements un léger caractère de ballet (avec une très discrète musique de valse ?)*³⁹⁶

Se a princípio, Ionesco se queixava do tipo de teatro feito na França, no momento de corrigir as provas, o problema está no teatro “atual [que] é quase unicamente psicológico, social, cerebral ou... poético”, em outras palavras, regido por questões que

~~encenador e autor, mas o autor era tributário do diretor, nele, o que agravava os defeitos de um e do outro; outro exemplo, Vilar, que escreve uma boa peça, mas sempre a mesma. Uma peça de esquerda, que nunca não é a do seu autor.>~~

³⁹⁶ <O teatro na França é atual é quase unicamente psicológico, social, cerebral ou... poético. Ele é ametafísico. Les Chaises são um ensaio de levar além dos limites do drama... P.S.: Um momento, os velhos devem trazer cadeiras sem falar mais, nem um nem outro. Esse momento deve ser longo. É preciso Seria preciso dar nesse momento a seus movimentos um leve caráter de ballet (com uma muito leve música de valsa?)>

fogem ao propriamente teatral. Como a carta sai do privado para o público; como o encenador deixa de ser Sylvain Dhomme para ser o modelo de encenador, de diretor teatral no embate com o dramaturgo; também a crise do teatro não acontece apenas “na França”, mas passa a ser encarada como um fenômeno do “teatro atual”. Todo o esforço de revisão e correção do texto vai no sentido de desparticularizar, de objetivar as questões e ampliá-las a fim de integrá-las ao debate que move o século XX: a dialética texto-cena, autor-encenador.

A última rasura, bastante sutil em tamanho e em sentido, pode ser lida na contramão das afirmações enfáticas da vaidade do autor. Ao longo da carta, tratava-se de valorizar o texto e a intenção do dramaturgo diante da “nobre humildade” do encenador. Já no *post-scriptum*, ao tratar especificamente de uma questão cênica de *les Chaises*, Ionesco substitui o imperativo “é preciso” pelo condicional modalizador “seria preciso”, assumindo ele próprio uma postura reservada diante do diretor responsável pelo espetáculo. Ao autor, cabe sugerir, e não impor, o que vem marcado graficamente também pela interrogação que arremata a ideia.

Na parte final do livro, “Vouloir être de son temps c’est déjà être dépassé”, Ionesco reúne principalmente notas e fragmentos de diário. Ao caráter disperso dos blocos de texto, é preciso acrescentar como ponto comum uma postura autoral subjetiva, própria de um tipo de escrita que se dá no espaço da intimidade. No entanto, nosso objetivo é considerar a passagem do privado ao público e as modificações específicas que essa transição primeira implica. No texto “Notes sur le théâtre, 1953” – e a data se faz aqui um ponto determinante –, a comparação das provas de edição com a versão definitiva reforça uma suspeita levantada anteriormente, no trecho em que Ionesco se dedica a discutir a questão do “teatro popular”:

Le théâtre bourgeois est lui aussi un théâtre trivial et simpliste... *parce que « populaire ».*

~~Il y a un théâtre dit « populaire » qui est cependant valable. Il l’est dans la mesure où il n’est pas populaire, par sa forme, pas du tout par son contenu. Ainsi, les mises en scène de Vilar et, à la rigueur, celles du Berliner Ensemble ont une valeur « formaliste », esthétique et aristocratique qui échappe heureusement au théâtre « populaire ».~~

~~Mais ce « populaire » n’est pas issu du peuple. Le théâtre~~ *Mais un théâtre* issu du « peuple » c’est-à-dire des profondeurs extra-sociales de l’esprit, ne serait admis *dans l’état d’esprit actuel* ni par le

bourgeois, ni par les socialistes, ni par les intellectuels qui pullulent dans les cafés de Saint-Germain-des-Prés et dans les salles de rédaction.³⁹⁷

Se há pouco Jean Vilar e Bertolt Brecht foram omitidos na versão definitiva da carta a Sylvain Dhomme, em que se destacavam os defeitos de seu trabalho como autores e encenadores, na nota de 1953 (antes da querela com a *Théâtre populaire*) o “teatro popular” realizado por ambos é “válido” e, por isso, mais uma vez, eles são suprimidos da versão final de *Notes et contre-notes*. O valor “formalista”, estético, e aristocrático das encenações de Vilar e do Berliner Ensemble é ressaltado por Ionesco, que opõe os diretores ao teatro chamado “popular”. A distância de dez anos entre a nota de 1953 e a revisão para o volume de 1962 fez oscilar a percepção de Ionesco. Em outra nota, pouco adiante no volume e no tempo, os papéis se restabelecem e o dramaturgo volta a se opor, não pessoalmente a Brecht, mas aos brechtianos:

~~Ce que je reproche aux Brechtiens surtout c'est de ne pas admettre la coexistence. Ce sont des terroristes, maladroits, politiciens. Je pense que plusieurs sortes de théâtre [...]~~³⁹⁸

Na versão publicada, os Brechtianos são apenas “terroristas”.

O primeiro documento transcrito neste ato foi também o primeiro contato com a letra, essa espécie de assinatura do escritor. “Théâtre et anti-théâtre” foi o manuscrito encontrado na garrafa na Biblioteca Nacional da França, indicando caminhos de leitura. As provas da edição de *Notes et contre-notes* promoveram um segundo encontro com esse texto, destacado pela nota marginalia, a caneta azul: *Supprimer toute la note théâtre et anti-théâtre* [suprimir toda a nota théâtre et antithéâtre] [Anexo 61]. Publicado originalmente no n. 2 dos *Cahiers des Saisons* (oct. 1955), ele estava no volume, e foi apenas nas primeiras provas em pranchas que se deu sua eliminação. É curioso, por se tratar do único texto inteiramente omitido no momento de correção das provas; mais ainda porque já tinha sido publicado em periódico. A consulta às provas revela que o documento foi

³⁹⁷ <O teatro burguês é também um teatro trivial e simplista... porque “popular”. ~~Há um teatro dito “popular” que é no entanto válido. Ele o é na medida em que ele não é popular, por sua forma, nem absolutamente por seu conteúdo. Assim, as encenações de Vilar e, a rigor, as do Berliner Ensemble têm um valor “formalista”, estético e aristocrático que felizmente escapa ao teatro “popular”. Mas esse “popular” não vem do povo. O teatro.~~ Mas um teatro vindo do “povo” que dizer das profundidades extra-sociais do espírito não seria admitido nesse estado de espírito atual nem pelo burguês, nem pelos socialistas, nem pelos intelectuais que pululam nos cafés de Saint-Germain de Près e nas salas de redação.>

³⁹⁸ <~~O que eu reprovos aos Brechtianos sobretudo é não admitir a coexistência. São terroristas, desajeitados, políticos.~~ Penso que vários tipos de teatro [...]>

escrito para uma conferência em Lausanne, em 1954. As razões da supressão na versão definitiva do volume, só se pode tentar inferir por trás de algumas marcas do discurso que Ionesco faz questão de enfatizar.

Supprimer toute la note théâtre et anti-théâtre

« Théâtre et anti-théâtre »

En fait, je ne devrais plus rien dire sur mon théâtre. Je n'ai même rien à dire.

Puisque nous parlons tous, je continuerai, toutefois ; je suis là pour ~~sa~~ *cela*.

Comment, et pourquoi, traduire en un langage discursif, un contenu qui ne doit s'exprimer que dans l'image, l'événement scénique, les antagonismes, les dialogues, le silence comme dialogue, un contenu qui n'est que cette image, cet événement, cette absence ou cette présence, cette forme ?³⁹⁹

No contexto da conferência feita ao público, a auto-negação pode funcionar como recurso cênico de efeito cômico pela própria contradição entre o que se diz (“eu não tenho nada a dizer”) e o que se faz (“uma vez que falamos todos, eu continuarei”). Em um espaço diferente, falando com interlocutores diferentes, o texto/fala de Ionesco consiste em uma apresentação de si, de suas concepções: retoma, assim, a classificação pouco usual de suas peças, como “anti-comédia”, “anti-peça” e “pseudo-drama”; discorre sobre a distinção essencial que faz o teatro ser teatro, “uma tribuna é uma tribuna, um manual de física, um manual de física”; afirma que concebe, pois, “um teatro puro”. Essas questões, que já se apresentam em estado embrionário na conferência de Lausanne em 1954, seriam mais desenvolvidas nos anos seguintes e, principalmente, no ensaio “Expérience du théâtre”, também pensado a princípio para uma apresentação pública. Ainda não formulada, a tese do “teatro puro” de Ionesco acaba esbarrando em repetições, e a consciência dessas repetições parece determinar a correção no momento das provas de *Notes et contre-notes*.

~~Je ne puis qu'affirmer et répéter que le théâtre c'est du théâtre, la philosophie ou la morale, de la philosophie ou de la morale. La musique est-elle donc autre chose qu'elle-même ? A-t-on jamais pensé mettre la morale ou la chimie en musique ? l'astronomie en sculpture ?~~⁴⁰⁰

³⁹⁹ <Suprimir toda a nota théâtre et antithéâtre/ Théâtre et antithéâtre/ Na verdade, eu não deveria dizer mais nada sobre meu teatro. Eu não tenho mesmo nada a dizer. Já que falamos todos, eu continuarei, no entanto; estou aqui para isso. Como, e por que, traduzir em uma linguagem discursiva, um conteúdo que só deve se exprimir na imagem, o acontecimento cênico, os antagonismos, os diálogos, o silêncio como diálogo, um conteúdo que é apenas essa imagem, esse acontecimento, essa ausência ou essa presença, essa forma?>

⁴⁰⁰ <Só posso afirmar e repetir que o teatro é teatro, a filosofia ou a moral, a filosofia ou a moral. A música é então outra coisa que ela mesma? Já se pensou em colocar a moral ou a química em música? Astronomia em escultura?>

Com efeito, em “Expérience du théâtre”, a defesa da teatralidade, não determinada por outros discursos, como a “moral” ou a “filosofia”, encontra sua formulação pela ênfase na exploração dos elementos cênicos, em detrimento do teatro de tese ou de fábula em que o último ato comporta a mensagem, síntese dos atos anteriores. A comparação esboçada no trecho transcrito, que jogava com a ideia de colocar “a moral ou a química na música” e “a astronomia na escultura”, reaparece, assim, no artigo de 1958, em que se lê:

Para esses doutores, o teatro, sendo outra coisa que teatro, é ideologia, alegoria, política, conferências, ensaios ou literatura. É tão assustador quanto se pretendêssemos que a música deve ser arqueologia; a pintura, física ou matemática. E o jogo de tênis, qualquer outra coisa, menos um jogo de tênis.⁴⁰¹ (IONESCO, 2006, p. 69)

A supressão de toda a nota “Théâtre et antithéâtre” evita a repetição de algumas ideias que apareceriam em outros textos, mas é difícil afirmar que esse tenha sido o fator determinante para sua exclusão do volume, já que Ionesco não demonstra ter problemas em se repetir. Contradições poderiam ser corrigidas. Uma ideia pouco elaborada poderia ganhar retoques na revisão. Outros textos passaram por grandes transformações. O reencontro com “Théâtre et antithéâtre”, não mais o manuscrito que constituiu a pedra fundamental, mas o texto descartado, suprimido, rasurado, fez modalizar também a perspectiva do trabalho: do documento como garantia de verdade para o jogo de mostrar e esconder na ficção da escrita, ou a ilusão genética.

Fim do terceiro ato.

⁴⁰¹ « Pour ces docteurs, le théâtre, étant autre chose que du théâtre, est idéologie, allégorie, politique, conférences, essais ou littérature. C’est aussi abérant que si ‘lon prétendait que la musique doit être archéologie ; la peinture, physique ou mathématiques. Et le jeu de tennis n’importe quoi, sauf un jeu de tennis. »

CORTINA

Momento de descortinar a ilusão cômica. Como no clássico de Corneille, em que tudo é faz-de-conta, teatro dentro do teatro. Nessa *Illusion comique*, Ionesco pode representar Clindor, personagem principal da comédia de Corneille, espécie de pícaro que encontra no teatro o meio de dar vazão a seu potencial fingimento; também pode encarnar Alcandre, o mágico, responsável por colocar em cena parte da vida de Clindor de que seu pai, Primadant, não participou, manipulando as sombras e revelando aos poucos a sucessão dos acontecimentos; ou ainda, Ionesco poderia ser Matamore, o senhor que Clindor serve no momento em que é focalizado, personagem falastrão, orgulhoso, desarmado no discurso pela evidência de sua farsa.

Pierre Corneille apresenta *L'Illusion comique* como um “monstro estranho”, de que “o primeiro ato é apenas o prólogo, os três seguintes fazem uma comédia, o último é uma tragédia: e tudo isso, costurado junto, faz uma comédia” (2004, p. 4). Com efeito, a peça vai revelando suas muitas faces conforme o mágico Alcandre revela aos olhos de Primadant, e aos dos demais espectadores, o quanto de ilusão existe na tessitura dos acontecimentos e, individualmente, na composição das personagens. Assim, antes de assumir plenamente a ilusão cômica, no último ato, quando as personagens são mostradas em ação durante uma peça teatral dentro da peça, durante os atos que o precedem, elas também não fazem mais do que representar (ou fingir): Clindor finge que obedece Matamore, mas obedece a seus próprios desejos na disputa por Isabelle; quando confrontado por Lyse, criada de Isabelle, afirma que só lhe interessa o dinheiro desta e que, no fundo, é ela, Lyse, a mulher que ama. Lyse, por sua vez, joga pró e contra Clindor, pró e contra Isabelle, movida por paixões: o desejo, o ciúme e a culpa. Matamore, que encarna totalmente, inclusive no nome, a personagem da *commedia dell'arte*, é uma espécie de bufão, cuja força reside em se afirmar um tirano implacável, mas seu sentimento de posse sobre Isabelle se desvanece facilmente diante da revelação de que o servo ama e é correspondido pela dama por ele escolhida.

A tragédia final que coloca em cena a morte do filho diante do olhar impotente e distante do pai revela-se, no momento seguinte à dor da catarse, não mais do que encenação: Clindor, cuja habilidade em fingir fora demonstrada ao longo dos três atos precedentes, encontrava no teatro o meio de realizar plenamente seu potencial de atuação. Como um pícaro, Clindor, que antes passava de amo a amo, enganando aqui e ali por meio do discurso sempre ambíguo, descobria enfim no teatro um meio de legitimar a arte da representação. O espectador, tal como Primadant, se vê diante da revelação do mecanismo

teatral: ilusão cênica, o espetáculo deseja absorver o público, mas o mágico Alandre mostra que essa ilusão é resultado de trabalho criativo.

Na peça de Corneille, teatralidade e antiteatralidade se refletem e definem. Retomando a leitura de Luiz Fernando Ramos dos conceitos, especialmente a partir da definição de antiteatralidade de Michael Fried, e entendendo-os como “operadores analíticos” do teatro no século XX, o “anti-teatral” estaria ligado à premissa da absorção, à fruição total do espectador resultante da verossimilhança da história encenada. O “teatral”, em contrapartida, seria marcado pela distância entre a cena e o público, de modo que o espectador possa reconhecer que o que se passa em cena é obra de criação, é espetáculo cênico. *L'Illusion comique* se constrói sobre a base da teatralidade, definindo-a no mesmo momento em que desvela a antiteatralidade da ilusão ficcional. A teatralidade, essa “fricção da matéria” de que trata Ramos (2013, p. 08), apareceria como a tônica da reteatralização na primeira metade do século XX:

É certo que, na primeira metade do século XX, Evreinov, Meyerhold e o próprio Brecht propuseram a reteatralização do teatro, exatamente contra a tendência naturalista de algum modo inaugurada por Diderot. Mas esta proposta de combater o ilusionismo com a exacerbação da teatralidade não se confunde com a tradição antiteatralista que se define pela recusa ao dramático. Na perspectiva de Mallarmé, ou de Beckett e Robert Wilson, o teatro não deve ser ilusão ficcional, mas fricção da matéria visual bruta que se apresenta contra a realidade que a acolhe [...] (RAMOS, 2013, p. 10)

Eugène Ionesco, em seus escritos sobre teatro, dedicou-se a defender a busca pela renovação da linguagem do teatro, de sua estrutura, a redescoberta da essência da teatralidade ou o que chamou em alguns textos de “teatro puro”. A recusa da ilusão pela afirmação da matéria se concretiza nas peças do dramaturgo, em que interessa menos contar uma história do que fazer proliferar em cena objetos, palavras, animais, angústias. Nos ensaios críticos, mais uma vez, é o próprio mecanismo crítico que se coloca em discussão, ou em cena, Ionesco assumindo o papel central, o ponto de vista segundo o qual, como um demiurgo, determina o movimento e o discurso das demais personagens.

Roland Barthes pensava na teatralidade como atributo inerente ao texto, independente de sua realização cênica, independente mesmo de se tratar de um escrito teatral, independente do próprio texto. O “teatro menos o texto” é a autonomia da potencialidade teatral, da “espessura de signos e sensações” que, para Bernard Dort, cabe ao espectador deslocar e combinar, de modo a alcançar o que chama de “representação emancipada”. À autonomia do teatral dentro do texto, da independência dos signos, Dort

sobrepõe o olhar do espectador, que confere teatralidade à matéria concreta, por meio da leitura/observação crítica – tal como imagina o espectador de teatro a partir do modelo brechtiano.

Os manuscritos não são nem teatrais nem antiteatrais em si: é o olhar do pesquisador que busca conferir-lhes uma unidade, contar uma história que pode ser, por exemplo, a da teatralidade. Como “os óculos de Pedro Antão”, do conto homônimo de Machado de Assis, a partir dos quais o narrador inventa uma história juntando os documentos encontrados. Os objetos deixados na casa de Pedro Antão são pistas que ganham tessitura na interpretação do narrador, enquanto este constrói o relato para seu ouvinte-leitor, Mendonça. Os óculos, a trança, a escada de seda, o baralho, o cachimbo, percebidos pelo olhar como indícios de uma história que se cria no momento mesmo em que é enunciada, passam a constituir provas da veracidade do relato. Dois personagens diante da mesma cena, dos mesmos documentos, eis a diferença de percepção denunciada pelo próprio narrador:

— Viste aqui uma casa velha, trastes velhos, ares velhos, nada mais. Eu vi aqui dentro uma história misteriosa. Organizar no vácuo não é coisa que todos possam fazer. Vejamos se não me achas razão. (ASSIS, 1874)

O final da narrativa vem, numa peripécia, desnudar mais uma ilusão: a ilusão genética. Pedro, o narrador machadiano, afirma conhecer a história por “penetrar além da superfície dos fatos”; no entanto, toda a sua construção romântica, do amor impossível que leva ao crime e à clausura, comprovada pelo cenário e pelos objetos estrategicamente aí dispostos, se vê desenredada pelo próprio morto, cujo último documento a ser descoberto, tal um testamento, consiste no pedido ao sobrinho para, apoiado nos objetos dispersos pela casa, inventar um romance sobre o tio. Ao mesmo tempo em que o narrador relata sua frustração e a firme decisão de não mais interpretar “à primeira vista todas as aparências”, o desejo do morto se cumpre, já que a narrativa não faz mais do que contar uma história ficcional a partir de objetos, tomados por indícios de uma história verdadeira.

Em *A ficção da escrita*, Claudia Amigo Pino se dedica ao inacabado, na tentativa de decifrar uma possibilidade de leitura-criação, a partir dos manuscritos de Georges Perec, do romance *53 jours*, publicado em seu estatuto de “livro-manuscrito” (PINO, 2004, p. 59). Tendo como base pressupostos da crítica genética de linha francesa, revisitados e discutidos especialmente no campo brasileiro, a autora propõe uma abordagem diferente dos documentos, na medida em que questiona um dos princípios da linha tradicional dos estudos genéticos, que desejava reconstruir o processo de criação do autor a partir dos

manuscritos. Na contramão, a autora recupera as reflexões de Gérard Genette sobre os paratextos a fim de tensionar o caráter de verdade (ou a ilusão de verdade) do processo de criação:

[...] salvo circunstâncias muito particulares, das quais não conheço exemplos, os prototextos dos quais dispomos são, por definição, manuscritos que seus autores quiseram deixar; a cláusula escrita de diversas formas “queimar depois de minha morte” tem apenas um valor bem relativo e apenas um risco fraco de execução: quando um autor – digamos Chateaubriand – quer que um de seus manuscritos desapareça, ele sabe cuidar disso pessoalmente. Os prototextos conservados para a posteridade são todos prototextos legados pelos autores, com a parte de intenção que se liga a seu gesto, e sem garantia de exaustividade: nada resiste à técnica dos codicologistas e outros especialistas – a não ser uma página faltante. Resumindo, a mensagem objetiva e positiva do prototexto deve ser reescrita: “Eis aqui aquilo que o autor deixou saber de como ele escreveu esse livro”. (GENETTE apud PINO, 2004, p. 83-84.)

Das reflexões de Genette, a autora destaca dois pontos de conflito com os pressupostos da crítica genética. Em primeiro lugar, o fato de os manuscritos constituírem o que “o autor quis deixar” significaria não a totalidade do processo de criação, ou sua verdade, mas “um processo de criação idealizado pelo autor” (PINO, 2004, p. 84). Dessa primeira divergência fundamental, decorreria uma segunda: a “cientificidade” reivindicada pelos estudos genéticos pelo fato de lidar com documentos, o que “comprovaria” o percurso traçado. Concordar que os documentos são resultado de escolhas; ainda, que o processo de criação que se permite recontar é também resultado de uma ficção elaborada pelo autor; reflete o distanciamento em relação a certo positivismo da linha tradicional da crítica genética. Por outro lado, a autora propõe uma maior liberdade interpretativa, que não deseja reconstruir o processo de criação, mas refletir sobre “uma estética dos manuscritos” (2004, p. 91).

Discutir a obra crítica de Eugène Ionesco e pesquisar os manuscritos dessa produção particular sob o viés da teatralidade: tomei emprestados os “óculos de Pedro Antão” para ler prototextos de paratextos, por acreditar que existia nesses documentos um desenho teatral de escritura. Da obra publicada, *Notes et contre-notes*, procurei recuperar as discussões travadas no campo político-literário e a efervescência determinante da crítica jornalística, que acirra as disputas e dá o tom, sobretudo nos conturbados anos 1950. Se o autor de *La Cantatrice chauve* acumula polêmicas ao longo dos dez anos que antecedem a publicação de *Notes et contre-notes*, um olhar para os escritos de juventude, na Romênia dos

anos 1930, mostra que a atividade crítica de Ionesco começa marcada pela contestação do próprio fazer crítico.

A tese da “identidade dos contrários”, que consiste na demonstração de que é possível tomar os mesmos trechos de não importa qual obra literária para tecer considerações exatamente opostas a respeito, serve ao escritor para defender sua ideia de que a crítica é regida pela subjetividade, enquanto que o julgamento ideal deveria se pautar pela análise objetiva da obra. Em *Non*, a explanação da tese é precedida por sua aplicação, em ensaios sobre poetas romenos. Em *Hugoliade*, a anti-biografia de Victor Hugo, Eugène Ionesco assume toda a subjetividade de um narrador que brinca com dados comprováveis, misturando-os ao discurso ficcional, a diálogos ricos de intimidade, à imaginação de detalhes que reforçam a caricatura do biografado.

Em *Notes et contre-notes*, livro que funcionou como ponto de partida para esta tese, já se deflagravam indícios da auto-encenação autoral. A escolha de textos que documentam as polêmicas com os críticos, justificada no prefácio pelo autor como a comprovação do que se exigia dos autores no campo de batalha, traça um primeiro perfil de Ionesco: vítima da incompreensão dos críticos, seu ataque é antes uma tentativa de defesa. Dos documentos selecionados, a “Controverse londonienne”, polêmica com o crítico inglês Kenneth Tynan, constitui um dossiê particularmente interessante, pois além dos artigos de Ionesco, conta também com textos de seus opositores: Tynan, Philip Toynbee e Orson Welles, além de duas cartas de leitores do jornal *Observer* que se colocam contra Ionesco. Se no prefácio as polêmicas com os críticos anunciam o papel de autor incompreendido, a reconstituição da polêmica com Tynan propicia a cena para a concretização da personagem.

Qual o lugar dos manuscritos na história que se encena? Nessa querela, a pesquisa no Fundo Ionesco vem mostrar que a constituição do dossiê, como ele é apresentado em *Notes et contre-notes*, não parece ter sido elaborada por Ionesco, mas pela revista *Cahiers des Saisons*: um exemplar tem as páginas referentes à “Controverse londonienne” arrancadas e na capa a inscrição: “pegar pp 255-268 incluídas”. O próprio título da controvérsia já aparece no periódico e nada garante que tenha sido criado pelo dramaturgo. Mais curioso é o fato de essa publicação ser posterior à de um dossiê muito semelhante, “Ionesco à l’heure anglaise”, realizada pela revista *Théâtre populaire* alguns meses antes: os mesmos textos se entremeiam, cartas pró e contra dão a dimensão da polêmica, muda apenas o texto de apresentação, que deseja denunciar a falácia dos argumentos de Ionesco diante do “grande crítico dramático”.

A consulta aos manuscritos coloca em questão a autoria do dossiê “Controverse londonienne”. Mais do que isso, traz à tona intertextos interessantes do campo literário e político, na medida em que o dossiê, como tal, pode ter sido inspirado pela revista dos principais opositores de Ionesco. Mas quanto de auto-encenação existe nessa apropriação do discurso do outro, da sua estrutura! Se a publicação dos artigos de Kenneth Tynan e seus defensores em *Notes et contre-notes*, por si, já tensionava a apropriação do discurso do outro, a pesquisa documental amplia a tensão, ao estabelecer mais um nível de diálogo, não apenas com os críticos, mas também com os periódicos, cena primeira dos embates.

Um pouco como anedota, um pouco para documentar meu percurso e conferir-lhe a cientificidade que se espera do trabalho acadêmico, relatei como se deu meu encontro com o manuscrito encontrado na garrafa: o primeiro que tinha o traço e a assinatura de Ionesco, e que pôde ser consultado *a priori* porque se encontra fora do Fundo Ionesco. Esse manuscrito me levava ao caminho de um tipo de teatralidade, que traduzia no esboço do texto crítico as características defendidas pelo dramaturgo como sendo essencialmente teatrais: a ênfase, a caricatura, o excesso. No manuscrito, esse movimento em busca da teatralidade era marcado por acréscimos que vinham preencher as lacunas e determinar o ponto de vista, a subjetividade de um “eu” que se enuncia.

Colocar o manuscrito em contato com o Fundo Ionesco fez oscilar a percepção: lido enfim como documento em uma rede de significações possíveis, o manuscrito encontrado revelou-se frágil como comprovação de uma hipótese, mas valioso como documento em si. Por que não participa do Fundo Ionesco? Por que foi vendido? Por que o texto “Théâtre et anti-théâtre” estava previsto para integrar *Notes et contre-notes* e foi suprimido nas primeiras provas da edição? Responder a essas questões não tem importância. Mas poder colocá-las, sim, isso é importante, e apenas a “pesca submarina” seria capaz de proporcionar esse questionamento, que toca a impossibilidade de apreender o “processo de criação”.

Nesse jogo de mostrar e esconder, enfatizar e suprimir, algumas constantes aparecem nos documentos dos textos críticos de Ionesco, que podem ser interpretadas sob o viés da teatralidade, adotado nesta pesquisa. A ideia de um movimento escritural da ênfase, que concretiza no texto crítico os mesmos pressupostos defendidos pelo dramaturgo para o teatro – sua busca pessoal pela teatralidade – aparece principalmente nos manuscritos, esboços de textos para jornais e notas de leitura, além da correspondência, nesse espaço impregnado pela subjetividade. Na contramão, o momento de revisão de si visa a corrigir os excessos desse eu que se expõe, e os rascunhos para *Notes*

et contre-notes, constituídos pelos recortes de jornais e revistas rasurados, bem como as provas de edição do volume trazem as marcas do apagamento de si, na modalização do discurso que se quer menos subjetivo, mais geral, atemporal.

A passagem dos periódicos, conferências e correspondência, gêneros marcados pela efemeridade, para o suporte livro determina a busca dessa nova figuração autoral, que é também um tipo de encenação. Ionesco constrói um novo personagem: não mais o polemista, que interessava aos periódicos e às conferências, pois faziam movimentar seu nome e atrair público para seu teatro, mas o ponderado, o crítico, que estabelece desde o início, com o principal ensaio, “*Expérience du théâtre*”, o que entende por teatro e como suas peças se articulam de maneira coerente com as concepções filosóficas e estéticas que expõe. A sequência do volume aparece como a incompreensão (melodramática) dos críticos que não compreenderam esse primeiro ato.

Ionesco se mostra teatral na medida em que confessa a teatralidade de seus textos: nesse momento de ruptura da ilusão crítica, estabelecido desde o prefácio, ao afirmar as *Notes et contre-notes* “tendem a ilustrar a tese de Jean Paulhan sobre a impossibilidade da crítica” (IONESCO, 2006, p. 10). Essa confissão do artifício, que aparece individualmente nos textos, colabora para a construção do personagem, ao mesmo tempo sujeito e objeto da história que se conta. Como o anti-herói, que recorre à autobiografia como único recurso para ter a sua história contada (penso em Lazarillo de Tormes e tantos outros pícaros), aqui Ionesco toma seus textos e os dos outros e conta os primeiros anos de sua vida como dramaturgo.

É importante ressaltar que Ionesco escolheu se construir em oposição: à Romênia, à língua, aos regimes políticos, aos regimes literários, aos críticos, à tradição, à vanguarda... Mas essa oposição sistemática é um exercício: Bertolt Brecht, ponto de coalisão de muitas das críticas de Ionesco, porque marxista, porque teatro didático, porque defendido por Roland Barthes e Bernard Dort, aparece em manuscritos anteriores a 1956 como representante de um tipo de teatro “válido”, que os críticos tradicionais não seriam capazes de avaliar justamente por sua linguagem teatral inovadora. O antes admirado Brecht se torna uma espécie de inimigo por causa da oposição aos críticos da revista *Théâtre populaire*.

Se a teatralidade, mais do que a tessitura dos signos, está na maneira como se lê e combina esses signos, acredito que a análise dos manuscritos apenas evidencia o que, como aponta Barthes, “deve estar presente desde o primeiro germen escrito de uma obra”, mas que se pode ler plenamente no volume publicado: o exercício crítico teatralizado, que realiza pressupostos pensados para o teatro, como a ênfase e a caricatura no próprio texto

de análise, rompendo com a ilusão da crítica como atividade isenta de criação. Para Ionesco, a crítica e a criação se misturam e se completam.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ABIRACHED, Robert. « Eugène Ionesco: *Notes et contre-notes* ». In : *La Nouvelle Revue Française*. Paris, no. 114, 1962.
- ABIRACHED, Robert. « Ionesco, pèlerin de l'absolu ». In : *La Nouvelle Revue Française*. Paris, no. 161, 1966.
- ABIRACHED, Robert. « Ionesco et la critique ». In : GIRET, Noëlle (Org.). *Ionesco: catalogue de l'exposition*. Paris : Gallimard/BNF, 2009.
- ADAMOV, Arthur. *L'homme et l'enfant*. Paris : Gallimard, 1981.
- ALEXANDRE-BERGUES, Pascale. « Ionesco et l'invention du clacissisme ». In: IONESCO, Marie-France ; DODILLE, Norbert. *Lire jouer Ionesco : Colloque de Cerisy*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- ALEXANDRE-BERGUES, Pascale. « Tradition et modernité : les écrivains lecteurs de Ionesco ». In : HUBERT, M.-C. ; BERTRAND, M. (Orgs). *Eugène Ionesco : classicisme et modernité*. Université de Provence, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Fernando Maciel Gazoni. São Paulo : Universidade de São Paulo (Tese), 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 2012. Coll. Folio Essais.
- ATHAYDE, Tristão de. *Afonso Arinos*. 2.ed. São Paulo: Lisa; Brasília: INL-MEC, 1981.
- AUDIBERTI, Jacques. « Ionesco signe un essai d'art abstrait dramatique ». In : *Arts*, 21/08/1953.
- Avant-Scène: Spécial Ionesco*. Paris, no. 373/374. 1966.
- BAIGNÈRES, Claude. « Au Studio des Champs-Élysées *Victimes du devoir* ». In : *Figaro*, 13/03/1959.
- BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BARTHES, Roland. « À l'avant-garde de quel théâtre ? ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 18,

1956.

- BARTHES, Roland. « Le théâtre de Baudelaire ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 8, 1954.
- BARUT, Benoît. « Proliférations didascaliques dans le théâtre de Ionesco ». In : IONESCO, Marie-France ; DODILLE, Norbert. *Lire jouer Ionesco* : Colloque de Cerisy. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BÉHAR, Henri. « Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision* ». In : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. No. 07-08, 1976.
- BEIGBEDER, Marc. « *La leçon...* ou le surréalisme sans larmes ». In : *Parisien libéré*, 01/03/1951.
- BENMUSSA, Simone. *Ionesco*. Paris: Seghers, 1966.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERGER, Pierre. « Non à Ionesco ». In: *Paris Journal*. Paris, 13/3/1959.
- BERGSON, Henri. *O riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BIET, Christian ; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, 2006. Coll. Folio Essais.
- BLANQUET, Marc. « Eugène Ionesco (à la Huchette) cherche le théâtre de demain avec *Le tableau et Jacques* ». In : *France-soir*, 18/10/1955.
- BOILEAU, Nicolas. *Art poétique*. Paris : Hachette, 1881.
- BOSQUET, Alain. « Ah ! si tu te contentais de créer ! ». In : *le Figaro littéraire*, 06/04/1963.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- BRECHT, Bertolt. « Petit Organon pour le théâtre ». In : *Théâtre populaire*. 1955.
- BRISAUD, André. « Ionesco et les oies ». In : *Carrefour*, 11/03/1964.
- BUDOR, Dominique. « Le chantier Pirandello ». In : GRÉSILLON, Almuth ; BUDOR, Dominique ; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Orgs.). *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS, 2010.
- C., A. « Ionesco ou comment s'en débarrasser ». In : *Combat*, 04/04/1963.

- Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault: Spécial Ionesco*. Paris, no. 29, 1960.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CAMUS, Albert. *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1996.
- CAMUS, Albert. *Caligula* suivi de *Le Malentendu*. Paris : Gallimard, 2000.
- CAPRON, Marcelle. « Demain *Spectacle Ionesco* au Théâtre de la Huchette avec *La cantatrice chauve* et *La leçon* ». In : *Combat*, 04-05/10/1952.
- CARAGIALE, Ion Luca. *Oeuvres*. Trad. Simone Roland e Valentin Lipatti. Bucarest: Meridiens Editions, 1962.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- COE, Richard. *Ionesco. A Study of his Plays*. Londres: Methuen & Co., 1971.
- CONSOLINI, Marco. *Théâtre populaire : 1953-1964 histoire d'une revue engagée*. Éditions de l'Imec, 1998.
- CONTAT, Michel; RYKALBA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris : Gallimard, 1970.
- CORNEILLE, Pierre. *L'Illusion comique*. Paris: Bordas, 2004.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo : Editora Ática, 1997.
- DE LEUSSE-LE GUILLOU, Sonia. « Eugène Ionesco et la peinture ». In : GIRET, Noëlle (Org.). *Ionesco: catalogue de l'exposition*. Paris : Gallimard/BNF, 2009.
- DE LEUSSE-LE GUILLOU, Sonia. « Plateau, plumes et pinceau d'Eugène Ionesco ». In : IONESCO, Marie-France ; DODILLE, Norbert. *Lire jouer Ionesco : Colloque de Cerisy*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- DELAPERRIÈRE, Maria (org). *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- DODILLE, Norbert. « Des mises en scène de soi dans les interviews de Ionesco ». In : IONESCO, Marie-France ; DODILLE, Norbert. *Lire jouer Ionesco : Colloque de Cerisy*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- DODILLE, Norbert ; IONESCO, Marie-France ; LIICEANU, Gabriel (Orgs). *Lectures de Ionesco*. Paris : L'Harmattan, 1996. (Actes du Colloque Ionesco tenu à l'Institut français de Bucarest.)
- DONNARD, J.-H. *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*. Paris: Lettres Modernes, 1966.
- DORT, Bernard. « L'avant-garde en suspens ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 18, 1956.

- DORT, Bernard. « Leonard Cabel Pronko, *Avant-garde*: the experimental Theater in France ». In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris, no. 04-06, 1964.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DORT, Bernard. « A representação emancipada ». In : *Sala preta*. Vol. 13, n. 1. 2013.
- DUMUR, Guy. « *La Leçon* de Eugène Ionesco ». In : *Opéra*, 28/02/1951.
- DUMUR, Guy. « *Jacques ou la soumission* et *Le Tableau*, d'Eugène Ionesco, mise en scène de Robert Postec, au Théâtre de la Huchette ». In : *Théâtre Populaire*, no. 15, 1955.
- DUVIGNAUD, Jean. « La dérision ». In : *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*. Paris, no. 29, 1960.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ESSLIN, Martin. *Au-delà de l'absurde*. Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1970.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo : Martins Fontes, 2000.
- FRÉDÉRIQUE, André. « *La cantatrice chauve* ». In : *Match*, maio/1950.
- GALLÈPE, Thierry. *Didascalies, les mots de la mise en scène*. L'Harmattan, coll. Sémantiques, 1997.
- GAMA, Mônica F. Rodrigues. *Plástico e contraditório rascunho: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese). 2013.
- GAUTIER, Jean-Jacques. « Spectacle Ionesco ». In: *le Figaro*, 17/10/1955.
- GESKE, Samara Fernanda Almeida Oliveira de Lócio e Silva. *O avesso e o direito da escritura camusiana: de l'Étranger aos Écrits de jeunesse*. Dissertação (Mestrado). São Paulo : FFLCH – USP, 2011.
- GIRET, Noëlle (Org.). *Ionesco: catalogue de l'exposition*. Paris : Gallimard/BNF, 2009.
- GREGORI, Ileana. « L'ironie dans *Nu* ». In : IONESCO, Eugène. *Non*. Trad. Marie-France Ionesco. Paris : Gallimard, 1986.
- GRÉSILLON, Almuth ; BUDOR, Dominique ; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Orgs.). *Genèses théâtrales*. Paris : CNRS, 2010.
- GRÉSILLON, Almuth ; THOMASSEAU, Jean-Marie. « Scènes de genèses théâtrales ». In : LÉGER, Nathalie ; GRÉSILLON, Almuth. *Genesis 26 : Théâtre. Revue internationale*

de critique génétique. Paris : ITEM, 2006.

GORDEAUX, Paul. « Au Studio des Champs-Élysées *Victimes du devoir* d'Eugène Ionesco et *Commis d'office* de John Mortimer ». In : *France-soir*, 15/03/1959.

GUÉRIN, Jeanyves (dir.). *Dictionnaire Eugène Ionesco*. Paris : Honoré Champion Ed., 2012.

GUISLAIN, Albert. « Eugène Ionesco et *le Piéton de l'air* ». In : *le Soir*, 25/05/1963.

HALIMI, André. « Le professeur Ionesco n'aime pas son élève Bosquet ». In : *Arts*, 06/02/1963.

HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* : Ionesco, Beckett, Adamov. Librairie José Corti, 1987.

HUBERT, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*. Paris : Édition du Seuil, 1990.

HUBERT, Marie-Claude ; BERTRAND, Michel (Orgs.). *Eugène Ionesco*: classicisme et modernité. Provence, 2011.

HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, 1998.

IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1993.

IONESCO, Eugène. *Journal en miettes*. Paris: Gallimard, 1992. Collection Folio/Essais.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 2006. Collection Folio/Essais.

IONESCO, Eugène. *O assassino; O novo inquilino; A menina casadoira; O mestre*. Tradução Luísa Neto Jorge. Lisboa: Editora Presença, 1963.

IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*. Tradução Luís de Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

IONESCO, Eugène. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2002. Bibliothèque de la Pléiade.

IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Paris : Gallimard, 1977.

IONESCO, Eugène. *Présent passé passé présent*. Paris : Gallimard, 1976.

IONESCO, Eugène. *Entre la vie et le rêve*: entretiens avec Claude Bonnefoy. Paris : Gallimard, 1996.

IONESCO, Eugène. *La quête intermittente*. Paris : Gallimard, 1987.

IONESCO, Eugène. *Non*. Trad. Marie-France Ionesco. Paris: Gallimard, 1986.

IONESCO, Eugène. *Hugoliade*. Trad. Dragomir Costineanu. Paris : Gallimard, 1982.

IONESCO, Eugène. *Littérature roumaine*. Paris : Fata Morgana, 1998.

- IONESCO, Eugène. *Découvertes*. Paris : Albert Skira, 1969.
- IONESCO, Eugène. *Discours de réception à l'Académie française et réponse de Jean Delay*. Paris : Gallimard, 1971.
- IONESCO, Eugène. *Un homme en question*. Paris : Gallimard, 1979.
- IONESCO, Eugène. *La photo du colonel*. Paris : Gallimard, 1962.
- IONESCO, Eugène. « Préface ». In : HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante* : Ionesco, Beckett, Adamov. Librairie José Corti, 1987.
- IONESCO, Eugène. Lettre dans « Le théâtre et les jours ». In : *Théâtre Populaire*, no. 19, 1956.
- IONESCO, Eugène. « Ionesco vous présente *La leçon* et *La cantatrice chauve* ». In : *Arts*, 10-16/10/1952.
- IONESCO, Eugène. « L'invraisemblable, l'insolite, mon univers ». In : *Arts*, 14/08/1953.
- IONESCO, Eugène. « Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde ». In : *L'Express*, 15/10/1955.
- IONESCO, Eugène. « Le public s'est habitué à moi ». In : *Arts*, 17/05/1959.
- IONESCO, Eugène. « Naissance de *la Cantatrice* ». *Cahiers des Saisons*, 08/02/1959.
- IONESCO, Eugène. « Depuis dix ans je me bats contre l'esprit bourgeois et les tyrans politiques ». In : *Arts*, 20/01/1960.
- IONESCO, Eugène. « Ai-je fait de l'anti-théâtre ? ». In : *L'Express*, 01/06/1961.
- IONESCO, Eugène. « Critiques, vous vivez de moi ! » In : *le Figaro littéraire*, 30/03/1963.
- IONESCO, Eugène. « Bosquet ne lit pas les œuvres qu'il discute ». In : *le Figaro littéraire*, 06/04/1963.
- IONESCO, Eugène. « Vingt ans pour réfléchir ». In : *L'Express*, 23/04/1964.
- IONESCO, Marie-France ; VERNONIS, Paul (Orgs.). *Ionesco : situations et perspectives*. Paris : Pierre Belfond, 1980. (Actes du Colloque de Cerisy la Salle, 1978).
- IONESCO, Marie-France ; DODILLE, Norbert. *Lire jouer Ionesco : Colloque de Cerisy*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- IONESCO, Marie-France. *Portrait de l'écrivain dans le siècle : Eugène Ionesco*. Paris : Gallimard, 2004.
- IONESCU, Gelu. « L'anatomie d'un personnage : le personnage de Ionesco ». In : *Cahiers roumains d'études littéraires*. Bucarest, no. 3, 1981.

- IONESCU, Gelu. « Eugène Ionesco et Victor Hugo ». In : IONESCO, Eugène. *Hugoliade*. Trad. Dragomir Costineanu. Paris : Gallimard, 1982.
- JACQUART, Emmanuel. «Préface: à la recherche d' Ionesco». In: IONESCO, Eugène. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2002.
- JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris: Gallimard, 1998.
- JEENER, J.-B. « Au Théâtre des Noctambules *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco ». In : *Le Figaro*, 13-14/05/1950.
- JOLY, G. « Aux Noctambules *La cantatrice chauve* fait voler les perruques ». In : *L'Aurore*, 25/05/1950.
- JOLY, G. « *La Leçon* ou L'Humour puni ». In : *L'Aurore*, 22/02/1951.
- JOLY, G. « Au théâtre de la Huchette... ». In : *L'Aurore*, 14/10/1952.
- JOLY, G. « Spectacle Ionesco ». In : *L'Aurore*, 18/10/1955.
- JOLY, G. « *Jacques ou la soumission* et *Les chaises* d'Eugène Ionesco ». In : *L'Aurore*, 11/03/1961.
- KEMP, Robert. « Un spectacle Ionesco à la Huchette ». In : *le Monde*, 17/10/1955.
- KEMP, Robert. « Au Studio des Champs-Élysées *Victimes du devoir*, d'Eugène Ionesco ». In : *le Monde*, 13/03/1959.
- LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra. *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme*. Paris : PUF, 2002.
- LAUBREAUX, Raymond. *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris : Garnier, 1973.
- Lazaretilho de Tormes*/ Edição de Medina del Campo, 1554 ; organização, edição de Mario M. González; tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- LECLERC, Guy. « Ionesco et Mortimer au Studio des Champs-Élysées (humour léger et cocasserie métaphysique) ». In : *L'Humanité*, 13/03/1959.
- LEGRIS, Jacques. « Débat : Ionesco a-t-il fini de nous étonner ? » In : *Arts*, 20/02/1963.
- LEINER, Wolfgang. *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*. Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LEMARCHAND, Jacques. « Comédie ». In : *Combat*, 04/08/1950.
- LEMARCHAND, Jacques. « Ionesco à la Huchette ». In : *le Figaro Littéraire*, 18/10/1952.
- LEMARCHAND, Jacques. « *Jacques ou la soumission, Le tableau*, d'Eugène Ionesco, au théâtre de la Huchette ». In : *le Figaro Littéraire*, 20/10/1955.
- LEMARCHAND, Jacques. « Spectacles Ionesco ». In: *La Nouvelle Revue Française*. Paris, no. 36, 1955.
- LEMARCHAND, Jacques. « *Victimes du devoir* de Ionesco, au Studio des Champs-Élysées. » In : *le Figaro littéraire*, 21/03/1959.
- LEMARCHAND, Jacques. « *Les chaises, Jacques ou la soumission*, d'Eugène Ionesco, au Studio des Champs-Élysées ». In : *le Figaro littéraire*, 18/03/1961.
- LERMINIER, Georges. « Robert Postec met en scène un spectacle Eugène Ionesco : Guignol pour grandes personnes ». In : *le Parisien libéré*, 17/10/1955.
- LERMINIER, Georges. « Au Studio des Champs-Élysées *Commis d'office* de John Mortimer et *Victimes du devoir* d'Eugène Ionesco ». In : *le Parisien Libéré*, 14/03/1959.
- LIMA, Luís de. *Luís de Lima*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988. Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro, 7.
- MACÉ, Nathalie. « Écrivain(s) et création théâtrale dans *Victimes du devoir* ». In: IONESCO, Marie-France ; DODILLE, Norbert. *Lire jouer Ionesco : Colloque de Cerisy*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Fundamentos, 1998.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.
- MAGNAN, Henry. « Quand Eugène Ionesco grince au Théâtre de la Huchette ». In : *Combat*, 11/08/1953.
- MARCABRU, Pierre. « *Victimes du devoir* (triomphe d'une mise en scène) ». In : *Arts*, 18/03/1959.
- MARCABRU, Pierre. « Ionesco a trouvé sa place entre Labiche et Feydeau ». In : *Arts*, 15/03/1961.
- MARCEL, Gabriel. « Le théâtre et la conscience ricanante ». In : LAUBREAUX, Raymond. *Les critiques de notre temps et Ionesco*. Paris : Garnier, 1973.
- MARTINI, Gisèle. « Jacques Poliéri va présenter au Théâtre de la Huchette un nouveau spectacle Ionesco, décoré par Georges Annenkov ». In : *Combat*, 08-09/08/1953.
- MAULNIER, « Des pièces en toutes langues ». In : *Le rouge et le noir*, 23/05/1950.

- MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas: 1940-1965*. 4. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1986.
- MICHEL, Jacqueline. « Auteur grinçant Ionesco s'explique ». In : *le Parisien libéré*, 20/08/1953.
- MORELLE, Paul. « *Commis d'office* et *Victimes du devoir* au Studio des Champs-Élysées ». In : *Libération*, 13/03/1959.
- MÜLLER, André. « Points de repère ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 18, 1956.
- MÜLLER, André. « Techniques de l'avant-garde ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 18, 1956.
- NEVEUX, Georges. « Rire à l'envers : *La cantatrice chauve* et *La leçon* de Ionesco à la Huchette ». In : *Arts*, 24-30/10/1952.
- OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade. *Brechas na eternidade: tempo e repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Dissertação), 2011.
- OLIVIER, Claude. « *Victimes du devoir* d'Eugène Ionesco ». In : *les Lettres françaises*, 26/03/1959.
- OLIVIER, Claude. « Le maudit adulé ». In: *les Lettres françaises*, 16/03/1961.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- OULIPO. *Atlas de littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1995.
- PAGET, Jean. « Réponses et contre-réponses ». In : *Combat*, 06/03/1962.
- PAULHAN. *Les Fleurs des Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris : Gallimard, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo : Martins Fontes, 2005.
- PHÉLIP, Gonzague. *Le fabuleux roman du Théâtre de la Huchette*. Paris : Gallimard, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Eteliê Editorial, 2004.
- PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial,

1998.

POIROT-DELPECH, Bertrand. « Ionesco, le fabuliste ». In : *le Monde*, 25/01/1960.

POUILLON, Jean. « *La cantatrice chauve*, pièce de E. Ionesco, au Théâtre des Noctambules ». In : *Les Temps Modernes*. Paris, no. 57, 1950.

POUILLON, Jean. « *Les chaises*, pièce d'E. Ionesco, au Théâtre du Nouveau Lancry ». In : *Les Temps Modernes*. Paris, no. 81, 1952.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRONKO, Léonard C. *Théâtre d'avant-garde: Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*. Tradução do inglês Marie-Jeanne Lefèvre. Paris: Denoël, 1963.

PUCHNER, Martin. « Pânico de palco : modernismo, antiteatralidade e drama ». In: *Sala preta*. Vol. 13, n. 1. 2013.

RAMOS, Luiz Fernando. “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena”. In: *Sala preta*. Vol. 1. 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. « Teatralidade e antiteatralidade ». In : *Sala preta*. Vol. 13, n. 1. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions, 2008.

RANSAN, André. « Eugène Ionesco ou les sept manières de ne pas faire une pièce ». In : *L'Aurore*, 14/08/1953.

REGNAUT, Maurice. « *Les chaises* et *L'Impromptu de l'Alma*, d'Eugène Ionesco, mise en scène de Jacques Mauclair, au Studio des Champs-Élysées ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 17, 1956.

REILLE, Jean-Francis. « Le soldat n'est pas un héros mais la cantatrice est chauve ». In: *Arts*, 19/05/1950.

REILLE, Jean-Francis. « Au Théâtre de Poche: *La leçon* – *Les assassins* ». In: *Arts*, 02/03/1951.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Cronistas do absurdo: Kafka, Büchner, Brecht, Ionesco*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. Aulas de Anatol Rosenfeld (1968) registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROY, Claude. « Eugène Ionesco: *Le Roi se meurt* ». In: *La Nouvelle Revue Française*. Paris, no. 122, 1963.

- SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética. Uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.
- SARRAUTE, Claude. « Un spectacle Ionesco au théâtre de la Huchette ». In : *le Monde*, 08/08/1953.
- SARRAUTE, Claude. « Ionesco au carrefour Saint-Michel de l'angoisse ». In : *le Monde*, 15/10/1955.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. « A invenção da teatralidade ». In : *Sala preta*. Vol. 13, n. 1. 2013.
- SAUREL, Renée. « Au Théâtre des Noctambules *La cantatrice chauve* de E. Ionesco ; Reprise de *La quadrature du cercle* de Valentin Kataiev ». In : *Combat*, 29/05/1950.
- SAUREL, Renée. « Au Théâtre de Poche : *Les assassins* de M. Max Frantel et *La leçon* de M. E. Ionesco ». In : *Combat*, 22/02/1951.
- SAUREL, Renée. « Sketches dramatiques ou spectacle de cabaret ? ». In : *Les lettres françaises*, 20/08/1953.
- SAUREL, Renée. « Ionesco ou les blandices de la culpabilité ». In : *Les Temps Modernes*. Paris, no. 103, 1954.
- SAUREL, Renée. « Au-delà de l'absurde ». In : *Les Temps Modernes*. Paris, no. 304, 1971.
- SAUVAGE, Micheline. « *Comment s'en débarrasser*, d'Eugène Ionesco, mise en scène de J.-M. Serreau au Théâtre de Babylone ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 7, 1954.
- SECRET, Daniel. « Le théâtre de Ionesco ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 6, 1954.
- SÉNART, Philippe. *Ionesco*. Paris: Éditions Universitaires, 1964.
- SENTEIN, François. « Ne me faites pas rire ». In : *Arts*, 30/06/1954.
- SIMION, Eugen. *Le jeune Eugen Ionescu*. Trad. Virgil Tanase. Paris : L'Harmattan, 2013.
- SPIRAUX, Alain. « Au Studio des Champs-Élysées Nicolas d'Eu et Eugène Ionesco exposent leurs théories théâtrales ». In : *Combat*, 07/03/1959.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2004.
- TARRAB, Gilbert. *Ionesco à cœur ouvert*. Montréal : le Cercle du Livre de France, 1970.
- THIÉBAUT, Marcel. « Le cas Ionesco ». In : *Arts*, 04/02/1959.

- TISSIER, Carmen. « Le Théâtre des Noctambules... » In : *France-Soir*, maio 1950.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. « Un nouveau fabuliste ». In : *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*. Paris, no. 29, 1960.
- VANNIER, Jean. « Langages de l'avant-garde ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 18, 1956.
- VERDOT, Guy. « Le Poche et les Noc ». In : *Francs-tireurs*, 24/02/1951.
- VERNOIS, Paul. “Eugène Ionesco et la critique”. In: *Travaux de Linguistique et de Littérature*. VIII, t. 2, Études Littéraires. Strasbourg : Klincksieck : 1970. P. 173-186.
- VERNOIS, Paul. *La dynamique théâtrale de Ionesco*. Paris : Klincksieck, 1992.
- WEINGARTEN, Romain. « Relire Artaud ». In : *Théâtre Populaire*. Paris, no. 18, 1956.
- ZANOTO, Sérgio Augusto. *A cantora careca: um marco inicial do Teatro do Absurdo*. Dissertação de Mestrado. Assis: ILHP, 1987.

ANEXO 1

LEMARCHAND, Jacques. « Comment s'en débarrasser d'Eugène Ionesco au Théâtre Babylone ». In : *Figaro littéraire*, 24/04/ 1953. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

PAGE 44

36, RUE JACOB - PARIS VI^e

14 AVRIL - 11 JUIN

Catalogue numéroté - Tirage limité d'une bibliothèque originale

L'EXPRESS. — 1^{er} JUIN 1961

(place de la fin du dernier acte.)

... cette semaine

AI-JE FAIT DE L'ANTI-THÉÂTRE ?

par EUGÈNE IONESCO

Le « nouveau théâtre » mérite-t-il véritablement son nom ? Ceux qui l'ont créé, promu, bouleversant ainsi les règles traditionnelles du théâtre bourgeois, voulaient-ils en pleine conscience « faire du nouveau » ?

Après votre entretien de la semaine dernière avec Marguerite Duras, Robert Pinget et Jean Martin, c'est ce que nous avons demandé à Eugène Ionesco, et lui-même, très sincèrement, s'interroge : est-ce tant qu'artiste, qu'a-t-il voulu faire lorsqu'il a commencé le premier, il y a dix ans, à articuler le langage, à rechercher l'insolite ? A quel besoin de changement, de révolte, obéissait-il ? Et à quoi, de son point de vue, est-il aujourd'hui parvenu ? Voici sa réponse.

Je crois que, dans l'histoire de l'art et de la pensée, il y a toujours eu, à chaque moment vivant de la culture, une « volonté de renouveau », cela ne caractérise pas seulement la dernière décennie. Toute l'histoire est qu'une suite de « crises de ruptures, de renouvements, d'oppositions, de tentatives de retour aussi à des positions abandonnées, mais à des positions

bis, que ce qui nous cache le réel (encore un mot cliché), ce qui canalise irratiennement nos passions — il est évident que nos passions sont fous, malheureux, sordides, stupides, conventionnels, et que leur parler est absurde, comme leur langage est désagréé, comme ce moment, il me semble, l'aventure renouveau de la Tour de Babel

~~On s'attache au théâtre en ce moment, à Brecht. Mais son système est dépassé, comme toute idéologie ; en dehors de son goût du crime (« Opéra de Quai-Sous », « La Décision », « Jungle dans la cité », etc.) il n'illustre plus, depuis longtemps, que des dogmes lourds, figés : c'est Beckett avec « Fin de partie », « Godot », etc., qui est le véritable démythificateur.~~

Des « artistes »

Et voilà, peut-être, le message, un message anti-message qu'aura apporté, en témoignage véritable de notre époque, « En attendant Godot », de Beckett, aussi bien que les petites pièces ironiquement tragiques et insuffisamment connues de Jean Tardieu, aussi bien que les premières pièces de Roger Vitrac, que l'explosive « Akara » de Wein-garten, aussi bien, principalement, que « La Parade », « Tous contre tous », La Grande et la petite manœuvre, « Adam », ces trois œuvres, avec leurs 12, 15, 18, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, 160, 165, 170, 175, 180, 185, 190, 195, 200, 205, 210, 215, 220, 225, 230, 235, 240, 245, 250, 255, 260, 265, 270, 275, 280, 285, 290, 295, 300, 305, 310, 315, 320, 325, 330, 335, 340, 345, 350, 355, 360, 365, 370, 375, 380, 385, 390, 395, 400, 405, 410, 415, 420, 425, 430, 435, 440, 445, 450, 455, 460, 465, 470, 475, 480, 485, 490, 495, 500, 505, 510, 515, 520, 525, 530, 535, 540, 545, 550, 555, 560, 565, 570, 575, 580, 585, 590, 595, 600, 605, 610, 615, 620, 625, 630, 635, 640, 645, 650, 655, 660, 665, 670, 675, 680, 685, 690, 695, 700, 705, 710, 715, 720, 725, 730, 735, 740, 745, 750, 755, 760, 765, 770, 775, 780, 785, 790, 795, 800, 805, 810, 815, 820, 825, 830, 835, 840, 845, 850, 855, 860, 865, 870, 875, 880, 885, 890, 895, 900, 905, 910, 915, 920, 925, 930, 935, 940, 945, 950, 955, 960, 965, 970, 975, 980, 985, 990, 995, 1000

IONESCO, Eugène. « Ai-je fait l'anti-théâtre » In : *l'Express*, 01/06/1961. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

SARRAUTE, Claude. « «Le Rhinocéros' entre à l'Odéon : J'aspire au classicisme. Si l'on appelle cela de l'avant-garde, ce n'est pas ma faute, nous déclare Ionesco ». In : *Le Monde*, 19/01/1960. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « Interview du transcendant satrape Ionesco par lui-même » In : *Cahiers du Collège de Pataphysique*. Mars/1960. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « Interview du transcendant satrape Ionesco par lui-même » In : *Cahiers du Collège de Pataphysique*. Mars/1960. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

100 francs

438

« CELUI QUI N'OSE PAS HAIR DEVIENT UN TRAITRE »

par Eugène IONESCO

428

et l'on a une raison plus subtile de pactiser ou de s'inscrire dans l'un ou l'autre des partis de tueurs. C'est là que réside la plus récente des hypocrisies de la toute dernière mystification. Nous l'avons bien vu : celui qui ose ne pas haïr est mis au ban de la société : il devient un traître, un paria.

DANS « l'affaire » Pasternak, une chose me paraît étonnante, terrible. Pasternak a été accusé, par les écrivains officiels de son pays, d'être un renégat, un traître, un mauvais patriote, un homme plein de haine. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il a eu et exprimé le sentiment que les gens d'en face, les adversaires, étalent, malgré tout, eux aussi, des êtres humains, aussi humains que leurs ennemis, et qu'ils avaient droit, comme les autres, à la pitié, au respect, à la compréhension et même à l'amour. Ainsi en sont les choses : lorsqu'on aime, on vous accuse de haïr ; lorsque votre cœur est rempli de haine, on vous félicite parce que « vous aimez », dit-on.

En fait, il n'est pas permis, semble-t-il, de notre temps, de ne pas haïr ; toute charité est interdite. La pire des fautes est donc de succomber « à la tentation de la bonté ».

Jamais je n'ai pu considérer que mon adversaire était une vipère lubrique : dans ce cas, moi-même je me sentirais une vipère lubrique haïssant une autre vipère lubrique. Ou, plutôt, il ne risque de devenir une vipère lubrique que lorsqu'il considère lui-même que je suis moi une vipère lubrique. Chaque fois que j'affirme une chose, que je défends un point de vue, je suis tenté de penser que le point de vue contraire est plus justifié, ou tout aussi justifié, que le mien.

Je n'ai pas l'âme d'un partisan. Si je déteste quelque chose, c'est l'esprit partisan : à tel point, souvent, qu'à détester la haine, je deviens haineux moi-même, j'entre dans le jeu de la haine. Est-ce une infirmité de donner raison à tout le monde et à personne ? Plus ou autant aux autres qu'aux siens ? Est-ce une infirmité intellectuelle de ne pas avoir une position catégorique, bornée ? De ne pas s'en tenir à des mots d'ordre et des doctrines, à une passion, bien déterminés, bien fixés, justifiant totalement son action, ses ressentiments, canalisant sa colère, permettant le libre cours d'une volonté de tuer ? La férocité vengeresse ou « justicière » dépasse infiniment son but « rationnel ».

Il me semble que de notre temps et de tous les temps, les religions ou les idéologies ne sont et n'ont jamais été que les

Pourtant ma pièce, *Tueur sans gages*, a été écrite bien avant l'affaire Pasternak qui, à mes yeux, n'a fait que confirmer une fois de plus ce que j'avais essayé, dans mon œuvre, de mettre en évidence.

Mais n'allons-nous pas tous vers la mort ? La mort est bien le terme, le but de toute existence. La mort n'a pas à être appuyée par une idéologie. Vivre c'est mourir et c'est tuer : chaque créature se défend en tuant, tue pour vivre. Dans la haine de l'homme pour l'homme — qui a besoin, lui, d'une doctrine lui permettant de tuer avec bonne conscience — dans cet instinct inné du crime (politique, patriotique, religieux, etc.) n'y a-t-il pas comme une détestation solitaire de la condition même de l'homme, de la condition mortelle ?

Peut-être sentons-nous, plus ou moins confusément, au-delà de toutes les idéologies, que nous ne pouvons être, à la fois, que des assassins et des assassinés, fonctionnaires et administrés naturels, instruments et victimes de la mort triomphante ?...

...Et pourtant, pourtant, nous sommes là. Il se peut qu'il y ait une raison, au-delà de notre raison, d'exister, ~~Tueur sans gages~~, que cela aussi est possible.

Arts
3 Mars 1959.
avant-première
pour "Tueur sans gages".

IONESCO, Eugène. « Celui qui n'ose pas haïr devient un traître ». In : *Arts*, 03/03/1959. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « La démystification par l'humour noir ». In : *L'Avant-scène*. 25/02/1959. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « Propos sur mon théâtre ». Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « Propos sur mon théâtre ». Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « Finalement je suis pour le classicisme... » [verso] In : *Bref*, n. 11, 15/02/1956. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. « Critiques, vous vivez de moi ! » In : le Figaro littéraire, 30/03/63. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

Ionesco: Man of Destiny?

THAT French theatre, about which I prophesied glumly some months ago, has now entered upon a state of emergency, the burning question of the current season being: *Will* that during the first five months of this year the box-office receipts at Parisian theatres will be as good as in the same period last year, by nearly two-fifths. Nor can the political situation be deemed a factor, for it was during the first months of the year, following the national earthquake, the established hits, such as *Achard's* *Le mariage* and *Le grand pape*, were running like mad. The fact to be faced is brutal and simple: French theatre is drifting away from the theatre because they feel the theatre is not worth the price of the tickets. They are frankly bored with it, and the immediate prospect reflects the general mood of the theatres, an unprecedented number will close this summer. Only the *Grand Guignol*, the theatre of the drought, most of them peddling the theatrical equivalent of stock exchange speculation, and the *Séxy* will hold the fort at the Capucines, at the Grand-Guignol, and at the *Séxy*. The only one small theatre you find, throughout the dog-days, the work of a man, is the *Théâtre de la République*. Who is the man capable of inspiring such unique managerial success? The answer is: Jean Ionesco, founder and headmaster of *Téâtre du grand-peuple intellectuel*.

that the characters and events have traceable roots in life. George and Chekhov, Arthur Miller and Shakespeare, and even the *Tragedy of Oedipus*, Osborne and Sartre have all written such plays. I have examined a number of these plays in terms of people we can recognize. Like all hard disciplines, the study of drama can be a little like sinking into sentimentalism (in C. Hunter), half-truth (Gertrude Rattiner), or a kind of self-indulgent reduction of the trivia of human behaviour. Even so, those who have been able to write a lasting body of twentieth-century drama, and I have been careful to mention only a few, have employed stylised production techniques to set off essentially realistic characters.

That, for the ostriches, was what ruled him out of court. He was too much like a man in the *Fin de Siècle*, Beckett's *Fin de Partie*, in which the human element was minimal, to be taken seriously. He was not only contained two traps of *réalisme* reality but even seemed to regard the theatre as being *with* life, not *above* it. Veiling their disapproval, the ostriches seized on the fact that many of his characters were called names of the authentic images of a distinguished bourgeoisie. But when M. Jönsson arrived that they hailed a messiah. Here at last was the *homme nouveau*, the *nouveau théâtre*; explicitly anti-realist, and by implication anti-realistic, he was the one who was able to declare that words were meaningless.

FAITH in the drawing-power of this warlike wasp seems to be shared by the English Stage Company, who last week offered a double bill of *The Chairs* and *The Royal Court*. Neither play is new to London: *The Chairs* is a Court revival, and the other was first staged in 1955. The point of the programme is to demonstrate the vitality of the Court. Ploughing shed seventy years during the interval, and to celebrate this humble girl's return from Broadway. *The Royal Court* plays under Tony Richardson's direction. Yet there was more in its application than in its performance. It had about it a blind, deafening intensity: one felt present at the consecration of a new cult, a blind, a deafening cult, staggeringly though she played the crumbling hag in the play. It was not, as we all know, knowingly as the crammer's prey in the second. No, this was an *Intimate* cult, and in its use of

Ever since the Fry-Eliot "pentite revival" caved in on them, the ostriches of our theatrical intelligentsia have been seeking another faith. Anything would do as long as it shook off what are known as "the fetters of realism." Here the crowd optimism of a realistic play

TESONCO's is a world of isolated robots, conversing in cartoonish, staccato, idiosyncratic, and sometimes hilarious, sometimes evocative, and quite often tender, voices. The robots speak intelligently, but with a profoundly lifeless (As with shaggy-dog stories, few of M. Tessonco's robots are good at hearing.) I felt this particularly with "The Chairs." This world of isolated minds is a very real and valid personal vision, presented with great imaginative aplomb and with a certain grace. But when it is held up for general emulation as the gateway to the future, it is a dead end. The new world from which the human heretics of fiction logic would make their way is not banished.

escape into what? A blind alley, perhaps, adorned with colorful murals. Or a self-imposed vacuum, wherein the author ominously bids us observe the absence of air. Or a ghost train, all skulls and howling worksongs, from which we emerge into the far more intimidating landscape of literal reality. Most of these "theatrical" moments are exciting, but it remains a danger that it is not on the main road; and we do him no good, nor the drama at large, if we are not on the road. Richardson's productions are not ideally lurid: George Devine looked a bit rusty in the first half, and Oxford, repeating his first Oxford Playhouse performance, is superbly disgusting in the second. The music, an airborne plunking that deserves a less earthbound epithet than *concrete*, is by John Addison.

AFTER "The Kidders," the kids. In his new play, *Honour Bright* (Lyric, Hammersmith), Donald Ogden Stewart blesses the Mayor of New York (who could easily sue) with a young son who, besides being a political and financial genius, writes all his father's speeches. He invites a trio of comparably gifted tots to visit him, falls in calf-love with one of them, and endangers dad's political career by composing a speech endorsing international amity.

sounding infiltration and an ill-conscience sounds awfully like the first draft script of a mid-thirties Hollywood comedy: overcrowded with funny words, a little bit too funny, a little too really funny, and devoid of characterisation, it being left to the actors to take care of that. Patrick Barr copes smoothly with the mayor, in the absence of Helen Broderick. Betty Marsden is a little bit off, but she makes her usual inexplicable success with the first-night audience, who seem to have a hunger for her. The children are excellent spinners. The children are excellent, particularly Richard O'Sullivan (the mayor's heir) and the two girls, who are a little bit off. The composer from Israel. There are the best scenes elsewhere. Mr. Stewart tries to be slick and heartless, but he is a little bit off. He doesn't work, and never did.

[[CANNOT think why Templeton (Arts) was over staged; nor am I sure why he was not given the name on the programme. Anthony Lock, it is acknowledged to be a cover-up for at least two collaborators. Cast in the chilling form of a flashback, without a flash, the piece deals with an ex-Communist peer who is threatened with exposure by a Red-baiting Senator. But the Senator's (and the audience's) interruptions turns out to be the very Soviet agent to whom, long ago in Singapore, the peer passed the incriminating evidence. In the coincidence, you have a very pertinent vocabulary. The word "cover-up" for example, has a place for a middle way between the extremes of Euphemism and the extremes of the "G-word" but how can I give unsimiling consideration to a play in which the word "cover-up" is used with "You old reprobate." In the name of "Tasty and "Pleasant God" The director, I think, and the actors, are appropriately sad.]

First Nights
 TO-NIGHT: *Brigham Regatta and For Children* (Royal Court). MONDAY: *The Taming of the Shrew* (Open Air, Regent's Park). TUESDAY: *Amphitryon* (Bristol Old Vic). WEDNESDAY: *For Adults Only* (Stornd). THURSDAY: *The Barrow* (Covent Garden). SATURDAY: *Al Quella* (Folde (Winter Garden).

OBSERVATIONS

Cloe's the wonder of her sex:
 'Tis well her heart is tender;
 How much such killing eyes
 perplex,
 With virtue to defend her!
 But nature, graciously inclin'd,
 With liberal hand to please us,
 Has to her boundless beauty
 join'd
 A boundless bent to ease us.
 GEORGE GRANVILLE (1667-1735)

WHAT'S YOUR TIPPLE?

In the old days of silent films, those happy days when came the dawn regularly to the wide open spaces where men were men, there was a sub-title that used to read "Ah! what one little glass of wine can do!" Times change, and nowadays one glass of wine would do practically nothing for our hardened, bottle-bred, harder-core characters, who, in and out of case, gone off with wine and on to spirits. In the week's new films from Hollywood enough liquor is consumed to fill a swimming-pool, if not enough perhaps to float a yacht.

WHISKY is the drink favoured in North Frederick (Carlton), directed by John D. Hancock, in a novel by John O'Hara and told in flashback, the film sets out to explain the hostile undertones at the funeral of one Joe Chapin (Gary Cooper), a prominent citizen of Gilbride, Pennsylvania. The distinguished guests are clearly two-faced persons. Widow (Gertrude Fitzgerald) and daughter (Diane Varsi) obviously are not on good terms. "Ray Stricklyn lies sizzling on his bed. It soon becomes apparent that Chapin Senior has died of drink, and Junior is in a fair way to following his father. But he has a beautiful daughter, "Five years ago he was so strong and jolly." "She" replies daughter, referring to their mother, "did something to him that was a little piece of hell." But she tells him what and she's right.

[illegible]

BRANDY is the tupples for *Too Much, Too Soon* (Warner, director Alf Napoleon). This is a screen version of the autobiography of Diana Barrymore, who took to the bottle on her father's death and stayed with it until she found herself

"an alcoholic ward, and was persuaded to write her memoirs" under the guidance of Gerold Frank, an author who has collaborated on the story of another luth. "I'll Cry Tomorrow." Dorothy Malone plays Dana, Errol Flynn plays her father, John (whose stage Hamlet is one of the things that few who saw it will forget), and neither of them has the smallest hint of the Barrymore quality. I don't know why they

Vodka is the drink for **Fraulein** (Olson). Marjorie Arch, director Henry Koster, a melodrama so profoundly silly that I can write about it with a blithe heart, once I have got its abominable noise out of my

Dana Wynter

Things to Come

ON Thursday night the three Independent TV companies are collaborating to present "The Method," a ninety-minute documentary programme on the Stanislavsky system of acting. Among those taking part are Arthur Miller, Tennessee Williams, Peter Ustinov, John Osborne, Margaret Leighton, Lee Strasberg of the New York Actors' Studio (on film) and the method will be discussed in the studio by a panel consisting of Wendy Hiller, Kim Stanley, Robert Stephens, Robert Morley, Eli Wallach and Rex Harrison. The programme is directed by Silvio Nazzari and produced by Kenneth Tyrant.

The Swedish impresario Lars Schmidt is taking over five Parisian theatres. Among his forthcoming productions are two recent Broadway successes: "Two for the Sea-Saw," by Paul Gibson, and "Look Homeward, Angel," from Thomas Wolfe's autobiography. This will be produced by Luciano Visconti. Another production will be "Twelve Angry Men," adapted from the film (which was adapted from a TV feature).

The future seems all beautifully set, as they steam up the Rhine to the strains of "who shall we marry?" The book then presents the awkward detail of her papers. Will pure girl get exit permit? Will trustful bridegroom get a border stamp of bride? Leave everything to Hollywood, which couldn't get another cliché into "Frauheit," with a dash of "England." Should be noted that England isn't mentioned as taking any part in this American-Russian-German World War.

JOHN DEARIN

in "Fräulein"

To Come

The PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI MILANO, which was a considerable success at the 1980 Edinburgh Festival, is to give a short season at Sadler's Wells, from July 2 to July 12. It will be followed on July 14 by one week only by the Orquestra da Camara from Buenos Aires. The programme will include operas by Handel, Pergolesi, Telemann, Hindemith and Cimarosa.

A new cantata, CROWN OF THE YEAR, by Michael Tippett, will be given its first performance at Badminston School on Wednesday. The work was commissioned by the White Star for the school's centenary.

An exhibition of 100 paintings and drawings by NICOLAS DE STAËL, including many works not previously

The fourth art exhibition organised by the Café Royal, which opens on Tuesday, will include the original painting "Café Royal" by Sir William Orpen, lent by The Musée de l'Art Moderne in Paris.

CONCERTS, &c

ST. MARTIN'S, Dec. 8, Sat., 7. 8. 100. 22.

CASTING: Guy Burt, Chairman & J. WUNDER

CONCERTS, &c

Observer 21/6/58 A REPLY TO KENNETH TYNAN

The Playwright's Role

By EUGENE IONESCO

E. Ionesco

I WAS of course honoured by the article Mr. Tynan devoted to my two plays, "The Chairs" and "The Lesson," in spite of the strictures it contained, which a critic has a perfect right to make. However, since some of his objections seem to me to be based on premises that are not only false but, strictly speaking, outside the domain of the theatre, I think I have the right to make certain comments.

In effect, Mr. Tynan says that it has been claimed, and that I myself have approved or supported this claim, that I was a sort of "messiah" of the theatre. This is doubly untrue because I do not like messiahs and I certainly do not consider the vocation of the artist or the playwright to lie in that direction. I have a distinct impression that it is Mr. Tynan who is in search of messiahs. But to deliver a message to the world, to wish to direct its course, to save it, is the business of the founders of religions, of the moralists or the politicians—who, incidentally, as we know only too well, make a pretty poor job of it. A playwright simply writes plays, in which he can offer only a testimony, not a didactic message—a personal, affective testimony of his anguish and the anguish of others or, which is rare, of his happiness—or he can express his feelings, comic or tragic, about life.

A work of art has nothing to do with doctrine. I have already written elsewhere that any work of art which was ideological and nothing else would be pointless, tautological, inferior to the doctrine it claimed to illustrate, which would already have been expressed in its proper language, that of discursive demonstration. An ideological play can be no more than the vulgarisation of an ideology. In my view, a work of art has its own unique system of expression, its own means of directly apprehending the real.

★

MR. TYNAN seems to accuse me of being deliberately, explicitly, anti-realist; of having declared that words have no meaning and that all language is incommunicable. That is only partly true, for the very fact of writing and presenting plays is surely incompatible with such a view. I simply hold that it is difficult to make oneself understood, not absolutely impossible, and my play "The Chairs" is a plea, pathetic perhaps, for mutual understanding. As for the idea of reality, Mr. Tynan seems (as he also made clear in an interview published in *Encounter*) to acknowledge only one plane of reality: what is called the "social" plane, which seems to me to be the most external, in other words the most superficial. That is why I think that writers like Sartre (the author of political melodramas), Osborne, Miller, Brecht, etc., are simply the new *auteurs du boulevard*, representatives of a left-wing conformism which is just as lamentable as the right-wing sort. These writers offer nothing that one does not know already, through books and political speeches.

But that is not all: it is not enough to be a social realist writer, one must also, apparently, be a militant believer in what is known as progress. The only worth-while authors, those who are on the "main road" of the theatre, would be those who thought in a certain clearly defined way, obeying certain pre-established principles or directives. This would be to make the "main road" a very narrow one; it would considerably restrict the planes of reality (which are innumerable) and limit the field open to the investigations of artistic research and creation.

I believe that what separates us all from one another is simply society itself, or, if you like, politics. This is what raises barriers between men, this is what creates misunderstanding.

If I may be allowed to express myself paradoxically, I should say that the true society, the authentic human community, is extra-social—a wider, deeper society, that which is revealed by our common anxieties, our desires, our secret nostalgias. The whole history of the world has been governed by these nostalgias and anxieties, which political action does no more than reflect and interpret, very imperfectly. No society has been able to abolish human sadness, no political system can deliver us from the pain of living, from our fear of death, our thirst for the absolute; it is the human condition that directs the social condition, not vice versa.

This "reality" seems to me much vaster and more complex than the one to which Mr. Tynan and many others want to limit themselves. The problem is to get to the source of our malady, to find the non-conventional language of this anguish, perhaps by breaking down this "social" language which is nothing but clichés, empty formulas, and slogans. The "robot" characters Mr. Tynan disapproves of seem to me to be precisely those who belong solely to this or that *milieu* or social "reality," who are prisoners of it, and who—being no more than social, seeking a solution to their problems only by so-called social means—have become impoverished, alienated, empty. It is precisely the conformist, the *petit-bourgeois*, the ideologist of every society who is lost and dehumanised. If anything needs demystifying it is our ideologies, which offer ready-made solutions (which history quickly overtakes and refutes) and a language that congeals as soon as it is formulated. It is these ideologies which must be continually re-examined in the light of our anxieties and dreams, and their congealed language must be relentlessly split apart in order to find the living sap beneath.

To discover the fundamental problem common to all mankind, I must ask myself what my fundamental fear is. I am certain, then, to find the problems and fears of literally everyone. That is the true road, into my own darkness, our darkness, which I try to bring to the light of day.

★

IT would be amusing to try an experiment, which I have no room for here but which I hope to carry out some day. I could take almost any work of art, any play, and guarantee to give it in turn a Marxist, a Buddhist, a Christian, an Existentialist, a psycho-analytical interpretation and "prove" that the work subjected to each interpretation is a perfect and exclusive illustration of each creed, that it confirms this or that ideology beyond all doubt. For me this proves another thing: that every work of art (unless it is a pseudo-intellectualist work, a work already comprised in some ideology that it merely illustrates, as with Brecht) is outside ideology, is not reducible to ideology. Ideology circumscribes without penetrating it. The absence of ideology in a work does not mean an absence of ideas; on the contrary it fertilises them. In other words, it was not Sophocles who was inspired by Freud but, obviously, the other way round. Ideology is not the source of art. A work of art is the source and the raw material of ideologies to come.

What, then, should the critic do? Where should he look for his criteria? Inside the work itself, its universe and its mythology. He must look at it, listen to it, and simply say whether it is true to its own nature. The best judgment is a careful exposition of the work itself. For that, the work must be allowed to speak, uncoloured by preconception or prejudice.

Whether or not it is on the "main road"; whether or not it is what you would like it to be—to consider this is already to pass judgment, a judgment that is external, pointless and false. A work of art is the expression of an incommunicable reality that one tries to communicate—and which sometimes can be communicated. That is its paradox, and its truth.

Mark Gerson
Eugène Ionesco

IONESCO, Eugène. «The playwright's role» In: *l'Observer*, 29/06/1958. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

Voici le troisième article de
Gobseum... j'ai oublié
de vous envoyer l'autre lettre

THE OBSERVER, SUNDAY, JULY 6, 1958

AN ATTITUDE TO LIFE

COLLECTED PLAYS. By Arthur Miller. (Cresset Press. 25s.)

By PHILIP TOYNBEE

IN last week's OBSERVER M. Eugène Ionesco wrote as follows: "... writers like Sartre, Osborne, Miller, Brecht, etc., are simply the new auteurs du boulevard, representatives of a left-wing conformism which is just as lamentable as the right-wing sort. These writers offer nothing that one does not know already, through books and political speeches." He went on to write: "I believe that what separates us all from one another is simply society itself, or, if you like, politics. This is what raises barriers between men, this is what creates misunderstanding."

The first of these quotations strongly suggests that Sartre is the only playwright M. Ionesco has read or seen of those whom he has chosen to attack. It certainly seems unlikely that M. Ionesco is well acquainted with the work of Arthur Miller, for the charge against him of "left-wing conformism" is as absurd as it would be to charge M. Ionesco with being the mouthpiece of the Algerian *colons*. In his long introduction to his collected plays, which is the best modern statement of dramatic aims that I have read, Mr. Miller makes the obvious point against conformity and propaganda—and makes it in a far more illuminating way than M. Ionesco has been able to achieve:—

The very impulse to write springs from an inner chaos crying for order, for meaning, and that meaning must be discovered in the process of writing or the work lies dead as it is finished. To speak, therefore, of a play as though it were the objective work of a propagandist is an almost biological kind of nonsense, provided, of course, that it is a play, which is to say a work of art.

As for the second quotation from M. Ionesco's article, it seems to me to underline, by its frivolity, one of the very qualities which make Arthur Miller an important playwright and Eugene Ionesco a lesser one. To write that what separates us all from one another is simply "society itself" ("le social") is like writing that the human race is horribly hampered in its freedom of movement by the atmosphere which lies so heavy on our planet. In Miller's "All My Sons" a young man discovers that his beloved father has produced faulty aeroplane parts during the war with the certain result that twenty-two pilots were killed:—

Joe Keller's trouble [writes Miller in the introduction] is not that he cannot tell right from wrong but that his cast of mind cannot admit that he, personally, has any viable connection with his world, his universe, or his society. He is not a partner in society, but an incorporated member, so to speak, and you cannot use personally the efforts of a corporation. I hasten to make clear here that I am not merely speaking of a literal corporation but the concept of a man's becoming a function of production or distribution to the point where his personality becomes divorced from the actions it propels.

In every one of Miller's plays society is there—a great uncast presence, baleful or benign, to which all the characters are necessarily in an intimate relationship. One cause of Willy Loman's destruction is that he has too unthinkingly adopted the inadequate social ideals of the sales world he lives in. In "The Crucible" John Proctor defies a society which has given itself over to evil. In "A Memory of Two Mondays" the society of a workshop fails in its man duty to an individual member of it. In "A View from a

Bridge" Eddie betrays the necessary social code of the Italian immigrants; and dies for it.

In this sense, and only in this sense, Miller is a "social" writer—just as Shakespeare and Ibsen were social writers. Society is an ever-present force in the lives of his characters; but it is far from being the only force. All his heroes, even Joe Keller, are moved by something more than the urge to defend, or improve, or gratify, or assault the society which they inhabit. All are moved by a longing to be more than they have been, whether they try to achieve this by self-deception (Willy Loman) or by eventual clarity (like Proctor):—

For I understand the symbolic meaning of a character and his career to consist of the kind of commitment he makes to life or refuses to make; the kind of challenge he accepts and the kind he can pass by... Time, characterisations, and other elements are treated differently from play to play, but all to the end that that moment of commitment be brought forth, that moment when, in my eyes, a man differentiates himself from every other man, that moment when out of a sky full of stars he fixes on one star.

It will surely seem an odd misjudgment to posterity that we should have linked so closely the names of Arthur Miller and of Tennessee Williams. Whatever his incidental merits may be Williams is vitiated as an artist by lacking the very strength which upholds the plays of Miller. Miller has an attitude to life, which he can express implicitly in his plays or explicitly when he writes about them. Because Tennessee Williams lacks that essential of all real creations in the arts his touch is often uncertain; a whiff of meretriciousness lies about his work; a disagreeable sense of contrivance and melodrama. Miller, on the other hand, has a constant and consistent authority. There are moments when a reader or a viewer may dislike the particular tone he has adopted, but never, surely, because he suspects that the tone has become false. True compassion is never false; it is the opposite of sentimentality. True maturity is never shrill. Arthur Miller knows that it is impossible to pity a man, or Man, unless you have laboured to understand him and, in this labour, have seen and accepted his appalling self-deceptions, self-love and self-aggrandisement.

And yet we may feel that there is a further stage which Miller must reach before he will have done justice to all his talents. So far every one of his heroes, even John Proctor, has been an inarticulate man, incapable of perceiving for himself what his creator has perceived on his behalf. Of course Miller is right to insist that such men are every bit as capable of tragedy as the better-born or the better-instructed:—

I don't say he's a great man, Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He's not the finest character that ever lived. But he's a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He's not to be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention, attention must be finally paid to such a person.

It must, and no playwright of our time has paid better attention than Arthur Miller. But self-awareness, an intelligent and melancholy consciousness, are also human characteristics which should not be despised or overlooked. It is easier for a playwright to put into action people who seldom understand their actions; easier, I take it, to write an *Othello* than a *Hamlet*. But if Miller should never write a play about a thoughtful and clear-minded man he would be failing his full capacities and failing his full humanity.

ARTHUR MILLER JANE BOWN

TOYNBEE, Philip. « An attitude to life » In : *l'Observer*, 06/07/1958. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

JULY 6, 1958

19

Letters to the Editor

IONESCO v. TYNAN

from a painting by

SIR.—Realism is one of the vaguest terms of art criticism, and cannot be pinned down to the clear-cut meaning which it has in philosophy. Yet the broad categories of realism, with concrete examples, outlined by Mr. Tynan in *THE OBSERVER* of June 22, seem to offer a kind of coherence which does not pertain to M. Ionesco's defence.

Mr. Tynan does not describe him as an anti-realist but, in fact, as a victim of the imitative fallacy which consists in confining realism to a "mere photographic reproduction of the trivia of human behaviour." Reality in this case is seized from the outside and used as dead matter. This use of untransmuted speaking, reality is, philosophically speaking, anti-realistic, and this kind of reality can be made to contribute to art only as a component part of an imaginatively integrated whole, in the way in which some modern painters have used newspaper cuttings for the making of their pictures, and Zola naturalistic passages in his novels.

If the speech of so-called characters of iterations of clichés and banalities tele-recorded from a very small section of life, these characters will be no more than mechanical parrots with very little human worth. They may represent, as M. Ionesco suggests, a certain social "milieu," but they are only lifeless fragments which, by themselves, lack significance and could be given meaning only by being in some way integrated in the wider human condition which M. Ionesco seems to have in mind.

For the moment, his world is confined either to psychoanalytical fantasy best suited to the films, or to naturalistic records of twitches and stammers which do not bear much reiteration. Flaubert's obsession with *la bêtise bourgeoise* et *les idées reçues* had, one would have thought, already explored the limits of the artistic value of this kind of boredom.

The lack of coherence of some of M. Ionesco's arguments and his questionable assessment of Sartre and Brecht show that he should think again so as to try to approach the depth of reality of "Huis-clos" and "Le Diable et le Bon Dieu" and "Mother Courage." For there he might discover the roots of the non-conventional language he is looking for and which can be sparked off not by mechanical repetitions of clichés, but by poetic imagination working on real patterns of individuated human emotions.

J. CHIARI.
Southampton.

SIR.—At the present Ionesco/Tynan controversy reflects in some measure certain winds which are blowing round the Royal Court Theatre may I be allowed to comment?

I would say first that I consider Ionesco comes out of the first round with a broader, more balanced, conception of theatre as an art. I suspect this conception is held by a moribund, "dead stuff of the twenties and thirties," but applied to the whole history of the theatre I think it holds water.

Art has always been organic and it must have its exotic blooms, its extremities, its experiments, its lunatics. Again, some artists have a private vision consciously related to their society, others not. It is a revelation about the relationship between two human beings less valid than one about a group of human beings in relationship to Society?

Anyway Arthur Miller's "The Crucible" is about personal pride, Osborne's "Look Back in Anger" is a love story, Brecht's "The Good Woman of Seuzun" about a personal dilemma of being good to others and oneself. The framework of these plays is consciously social but the core of them is human.

Good plays have always been about people, not ideas. But Tynan insists on "recognisable" people. "Recognisable" by what standards? Is Tynan's not the kind of argument that was used against Picasso, Epstein, Joyce, Berg? Why should the theatre just because social issues are greatly important? They are not the only issues. Why should plot and message be written in Ibsenian form? In half a minute someone is going to call Ionesco unhealthy! Heaven defend us from the sterilisation of the "off the main roads"—it smacks of something we give a nasty name to.

No—an alive theatre should lead us to know more about ourselves and other people and to question every kind of "ism" that crops up. Being committed to being committed is a dog chasing its own tail.

GEORGE DEVINE.
Royal Court Theatre, S.W.1.

SIR.—M. Ionesco has a view of life, a view of history and even a view of the future. These constitute an ideology just as definite as Kenneth Tynan's.

M. Ionesco's article of faith is that "no political system can deliver us from the pain of living, from our fear of death, our thirst for the absolute." He also believes that everything outside himself is "superficial."

The majority of mankind look to political systems for something different: to deliver them from poverty and unnecessary death and to satisfy their thirst for knowledge. They have also discovered that their relationships with other men involve life and death.

NEWLAND, GLOS. JOHN BERGER.

SIR.—M. Ionesco says it is the critic's task to expound. But is it wrong for a critic to lead? It used to be thought right, and it is what Kenneth Tynan has been trying to do ever since he started contributing to *THE OBSERVER* the most stimulating theatre reviews that appear in any national newspaper. He is rare among reviewers in not being satisfied merely with a register of reactions of taste, and in vigorously crying out the road the theatre ought to be taking. This is his right, and it seems to me, his responsibility as a critic.

According to Ionesco, Tynan's criticism is "based on premises that are not only false but, strictly speaking, outside the domain of the theatre." But how is the theatre itself to provide the criteria by which it is to be judged; any more than our actions provide us with the means of judging them? Tynan has never concealed the assumptions that underlie his criticism. On the contrary he is deliberately provocative about them. We are entitled to discuss them with him, but not, I think, to condemn him for having them.

Ionesco's remarks about the eternal sadness of human life, etc., seem glib to me. I have not noticed that Tynan is insensitive to this sort of thing—though, to judge by his comments on Brecht and Miller, Ionesco might be. The question is whether the dramatist can adequately express these eternal qualities in abstraction from the situations that realise them. Tynan thinks not, and I personally think he may be right. I have never taken his realism to be a crude dogmatism. Surely what he wants to say is that the dramatist can reach and convey essential truths about Man only if he is able to grasp and communicate the essential and characteristic experiences of living human beings.

GLASGOW. LIONEL GOSSMAN.

SIR.—M. Ionesco has surely scored a knock-out point. Reality is greater than realism, social or otherwise. Man is a thinking animal and a dreaming animal, as well as a social one. It is perfectly legitimate to isolate, and comment on, any part of his nature—even his apprehension of totally extra-human values, as occurs in abstract painting. But to present any one aspect as the only proper subject of a play is to try to fit art into a ready-made suit.

Maybe it is social problems which loom largest at the moment, and provide the best fuel for dramatists to get up steam on. The danger in dealing with them—one which our modern playwrights don't always avoid—is that the stage should become an extension of journalism, geared to the themes of the moment.

But surely not every play need be rooted in daily realism. What about "Lear" or "The Tempest"? What about "Phèdre"? What, to be topical, about the Chinese Classical Theatre, or the Japanese? What about the German Expressionist theatre of the twenties? The language of symbol and allusion is an infinitely risky one. It's ambitious—but not wrong.

NEWLY. LESLIE HELDER.

SIR.—I am anything but an addict of Eugene Ionesco's plays; what I know of them seems to me distasteful and—to use his own term—incommunicable. But I consider his reply to Mr. Tynan's criticism one of the most brilliant refutations of the current theory of "social realism." This essay should be reprinted and distributed on the widest possible scale. If only M. Ionesco were able to put some of its clarity and wisdom into his own plays—he might yet become a great playwright!

H. F. GARTEN.
Other Letters: Page 4

« Letters to the editor: Ionesco v. Tynan » In : *l'Observer*, 06/07/1958. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

OBSERVER 13 juillet 1958

THE OBSERVER.

Ionesco, with Schweppes. Picture by Mark Gerson.

Table Talk by Pendennis

Ionesco Capriccioso

A SMALL, rather bald man with an even smaller wife are expected to arrive at London Airport from Paris early next week: they may stay a few days, or a few months. M. IONESCO is so very unpredictable, and so very fond of London.

Ionesco's life is at times engagingly similar to his surrealist "anti-theatre" plays (over which controversy has been raging in this newspaper). His own reality seems often uncertain—it seems somehow fitting that he should be so easily confused with that mysterious organisation, Unesco—and his real and fantasy lives become considerably intermixed, as he plays out parts to himself.

He has the sad expression of a clown, with slightly drooping eyes, and he switches quickly from moroseness to clowning. His face has an astonishing india-rubber changeability, and he loves putting on a humorously macabre act—coming into the room as a hanged man with his tongue out, or pretending to gouge out one of his eyes and eat it.

He lives in a small (3 r. k and b) cluttered flat near the Eiffel Tower, with his wife and thirteen-year-old daughter, Marie France (who is top in composition). He writes with great difficulty and with great reluctance on loose-leaf graph paper with a ball-point pen. The story goes that he once had himself locked in to make himself work, until friends rescued him through the window.

Je Suis Australien

Ionesco (the French change the Rumanian ending *cu*, because it sounds rude) was born in Rumania, and French is his second language; though he has lived in Paris since he was a child. He speaks no English, but he has a strange passion for London, which he finds kindly and comfortable.

His relationship with his plays is very close: he follows them round Europe, and loves criticising his critics and producers. The plays are intensely personal and autobiographical in a surrealist way. One day in Paris he and his wife found themselves getting into the same Metro compartment by different doors: they met half-way and went through an elaborate pantomime of: "Haven't I met you before?"—an incident which re-

appeared in his play, *The Bald Prima Donna*.

Not long ago, during the interval at Collins Music Hall in London, he startled people from the audience by prancing round the bar as a matador, holding up his programme to his friend, an imaginary bull. "Who do you think you are?" said an angry usherette, "Australians?" Since then Ionesco, in his moods of fantasy, has been fond of saying: "Je suis Australien."

Friday on a Bicycle

THE fact that a Yorkshireman, BRIAN ROBINSON (a name up to now known in Paris only as a Metro station), has been bicycling magnificently in the three-week Tour de France, and has already won one lap, has aroused great comment among Frenchmen. The sporting *L'Equipe* sees Robinson as Man Friday, "the savage who learns the gestures of our civilisation," and who will in turn teach civilised cycling to his fellow savages.

The *Courier* takes a similar line: "We shall see the repercussions of Robinson's win throughout *la vieille Angleterre*—a fine revenge for the crushing defeat in the World Cup. The

"little Queen" will abandon racing. We are already re-informed that Prince Philip cycles diligently to Buckingham, and that Churchill himself will become an expert."

Bible Code

SIR HUGH FOOT and his father, ISAAC, who have recently been exchanging biblical quotations by telegram, are not the only people who find this a useful means of communication. Last week THE OBSERVER received a cable from its chief Middle Eastern correspondent, who was anxious to return to his base in Cairo, after a temporary, but somewhat prolonged, visit to Cyprus. It read:—

OBSERVER LONDON AUTHORISED LUKE TWENTYTWO SIXTYEIGHT—KNOX.

From Tudor-street went the reply:—

KNOX NICOSIA AUTHORISED DANIEL TWELVE TWELVE GENESIS FORTYSEVEN SIX—OBANK.

Key for backward students:—

Lord of Egypt is before thee. "Blessed is he that waiteth." "The answer me, not let me go, for I will not." "And if I said to you, ye will not."

At Lady Molly's

ARRIVING back in Kenya this morning, after some "routine talks" with the Colonial Secretary in London, is the most gubernatorial of all Governors, SIR EVELYN BARING. He occupies, too, the most palatial of all Government Houses, as near to a re-creation of Buckingham Palace in Africa as can be reasonably devised.

When Lord Portsmouth, a Kenya bigwig, found there was no room in his own home for some of the more enormous of his family pictures, an acreage of wall space was readily found for them at G.H.

In these stately surroundings, Sir Evelyn and his charming wife, Lady Molly, preside over a twenties kind of life. "Bright young things out from England cluster round the large swimming pool (built during the Emergency) and lend to the considerable formalities of the establishment an air of frivolous detachment from the harsh realities without.

This is deceptive when applied to Sir Evelyn himself. He is certainly an "engaged" Governor, almost fussily involved in the troubled affairs of Kenya. His more direct interventions ("Do as I say or resign") have not always been enjoyed by the Service or his attempts to fix events by private bargains appreciated by the African Members.

H.E. and G.H.

Baring inherited this tropical palace, together with the Mau Mau explosion, six years ago, and he has certainly had a difficult if not impossible task. His

« Ionesco Capriccioso » In : *l'Observer*, 13/07/1958. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

THE OBSERVER, SUNDAY, JULY 13, 1958

THE PLAYWRIGHT'S ROLE

The Artist and the Critic

By ORSON WELLES

M EUGENE IONESCO'S recent article in reply to Kenneth Tynan offers, it seems to me, some inadvertent testimony in support of the playwright's celebrated views on the general unreliability of language.

M. Ionesco seems to imagine that THE OBSERVER'S critic has ordered him, like a sort of traffic policeman, on to "the main road." In fact, the remarks to which he takes exception were not addressed to the artist or his art; what was deplored was the peculiar ardour of his audience. As one of Mr. Ionesco's enthusiasts, I felt that Mr. Tynan rather overstated his case. A keen admirer is not the follower of a cult; and I did not like being told that to enjoy a play is necessarily to approve its "message." When I applauded "The Chairs" was I participating in a demonstration in favour of nihilism? This sounded far-fetched. After reading M. Ionesco's rebuttal to Mr. Tynan I am not so sure.

If man cannot communicate, can he be expected to control his destiny? Mr. Tynan's gloomiest deductions would seem to be justified if M. Ionesco admits the ultimate logic of his proposition: that proving the incapacity of language, he also proves the incapacity of man himself.

M. Ionesco declares that a critic has the "right" to make "strictures" but that "the best judgment is a careful exposition of the work itself." This sounds reasonable enough, except that a critic is not a judge. The only critic worth listening to is the convincing advocate of his own opinion. If there were universal standards there would be no art in criticism at all. I assume M. Ionesco will grant that criticism is an art; if so, he should be willing to allow a fellow artist his prerogatives.

*

TO demand that his plays "must be allowed to speak, uncoloured by preconception or prejudice," is to expect from criticism a god-like impartiality. Even on Olympus there was considerable bias of one kind and another; and we can draw up a very full catalogue of prejudices from the calendar of the holy saints. A critic, of course, is neither saint nor god, nor is he a piece of litmus paper. Since he is mortal, it is useless to expect him to be fair. This call for fair play implies that a critic is a sort of referee or umpire. In any event, there could be no system of score-keeping if each player were allowed to bring to the contest his own set of rules. Much as he might like to, the artist cannot presume to dictate the terms by which his work is to be evaluated. M. Ionesco's ideal critic would have to visit the theatre by flying saucer, or peck his way, just before curtain time, out of an egg. When he had delivered his review to his newspaper this critic would, of course, be fired. For each new play, a fresh, unprejudiced,

understood in the crude terms of the Cold War, whose stale rhetoric and frayed banners are well worth M. Ionesco's dismissive contempt. There is another sort of war—quite a hot war of ideas (not mere ideologies); and he involves himself in that war by his very protestations of neutrality.

Giving, as he does, such emphasis to the wholly personal in art, to the individual, the unique, M. Ionesco surely knows better than to look for sanctuary among the authoritarians. He cannot hope to smuggle his own private world into a world where privacy is a crime; where the sovereign individual is an outlaw. He throws himself — frigidly aloof, proudly inviolable — on the mercy of the partisans of freedom.

*

I RESIST the delicate instinct which tempts me to apologise to M. Ionesco for the use of that word "freedom." Whatever is valuable is likely to have a rather shop-soiled name. Very few of us, however, are so fed up with talk about freedom that we are ready to scuttle freedom of speech. In M. Ionesco's country that freedom cannot be said to be any safer than elsewhere just at this moment. Many freedoms everywhere are under siege, and all of them—including M. Ionesco's privilege to shrug his shoulders at politics—were, at one time or another, political achievements.

It is not "politics" which is the arch-enemy of art; it is neutrality—which robs us of the sense of tragedy. Neutrality is also a political position like any other; and its practical consequences have been meditated by many of M. Ionesco's fellow poets in the only effective ivory tower to be erected in our century—the concentration camp.

That politics is best left to the professionals is a perfectly respectable conservative argument; but M. Ionesco was careful to add that in his view the politicians "make a pretty poor job of it." I wish it could be said that these two sentiments—the revolutionary and the legitimist—cancel each other out. But M. Ionesco, for once, is not talking Jabberwocky: he is talking surrender.

To denounce leadership as incompetent, and, having done so, then to insist that the "direction" of world affairs be left strictly in these incompetent hands, is to acknowledge an extraordinary despair.

Under the present circumstances, the call to abandon ship is not merely impractical: it is a cry of panic. If we are doomed indeed, let M. Ionesco go down fighting with the rest of us. He should have the courage of our platitudes.

A scene from 'The Chairs' by Eugene Ionesco

ST

EACH (tele) velop like a newspaper. The strongest so far, is the others are a combination placed with boss, Mr. how many unified and the first to work of The Kiddie Stewart, then was written Theatre run was tailor-made. Its the neurotics race, was the

WELLES, Orson. « The artist and the critic » In : *l'Observer*, 13/07/1958. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

Les Cahiers des Saisons. n. 15. Hiver/1959. Couverture. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

CAHIERS DES SAISONS	
SOMMAIRE	
Albert CAMUS	De l'insignifiance. 193
Jean COCTEAU	Onze mille vierges 197
Ricardo PASEYRO	Intermède lunaire. 198
Henri WETZEL	L'exil est un royaume 199
<i>PORTRAIT D'EUGENE IONESCO</i>	
<i>PRESENTATION</i>	
William SAROYAN	Ionesco 206
Jean ANOUILH	Mieux que Strindberg 219
Philippe SOUPAULT	Eugène, mon ami Eugène 230
André BRETON	Toupie ronflante 233
<i>SENS ET PORTEE DE L'ŒUVRE</i>	
Jacques LEMARCHAND	Les premières pièces 215
Pierre-Aimé TOUCHARD	La loi du théâtre 221
Jacques BRENNER	La logique des rêves 227
Gabriel VASCAUX	Tueurs et rhinocéros 234
Alfred KERN	Un clown 237
Georges NEVEUX	Sous la loupe 239
QUATREZŒNEILLES	Le verbe se fait cadavre 240
Alain BOSQUET	Se débarrasser du personnage 242
Kenneth TYNAN	L'homme du destin 255
Philip TOYNBEE	Ionesco et le social. 259
Orson WELLES	L'artiste et le critique 260
Maurice FICKELSON	L'insoumission. 268
<i>SOUVENIRS ET TEMOIGNAGES</i>	
Nicolas BATAILLE	La bataille de la Cantatrice 245
René de OBALDIA	Ionesco de Cerisy 249
Jacques MAUGLAIR	Une aventure fantastique 253
Harvey PHILLIPS	La Cantatrice au collège 274
Michel BREITMAN	Une soirée à Munich 277
Trino MARTINEZ	Ionesco en Espagne. 279
<i>IONESCO PAR LUI-MEME</i>	
Eugène IONESCO	Lorsque j'écris 209
	Le cœur n'est pas sur la main 263
	La première Cantatrice. 282
Le numéro : 300 frs	

Les Cahiers des Saisons. n. 15. Hiver/1959. 4^e de couverture. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

LE CŒUR N'EST PAS SUR LA MAIN

Je ne pourrai pas répondre à tous les problèmes soulevés, dans son dernier article (*Ionesco and the Phantom*) par mon très courtois et très amical ennemi Monsieur Kenneth Tynan. Ce serait trop long et je ne puis continuer d'abuser de l'hospitalité de *l'Observer*. Ce serait aussi, en partie, inutile, car nous n'arriverions qu'à nous répéter. C'est ce que, pour sa part, M. Kenneth Tynan commence

262

LE CŒUR N'EST PAS SUR LA MAIN

déjà à faire. Je tâcherai donc de me préciser surtout et de répondre aux questions qui me semblent essentielles.

M. Tynan me reproche d'être à tel point séduit par les moyens d'exprimer la « réalité objective » (mais qu'est-ce que la réalité objective?, cela est une autre question), — que j'en oublie la réalité elle-même au profit des moyens d'expression pris pour but. En d'autres termes, je crois comprendre que c'est de formalisme qu'il m'accuse. Mais qu'est-ce que l'histoire de l'art, l'histoire de la littérature sinon, en premier lieu, l'histoire de son expression, l'histoire de son langage? L'expression est pour moi fond et forme à la fois. Aborder le problème de la littérature par l'étude de son expression (et c'est ce que doit faire, à mon avis, le critique) c'est aborder aussi son fond, atteindre son essence. Mais s'attaquer à un langage périmé, tenter de le tourner en dérision pour en montrer ses limites, ses insuffisances; tenter de le faire éclater, car tout langage s'use, se sclérose, se vide; tenter de le renouveler, de le réinventer ou simplement de l'appliquer c'est la fonction de tout « créateur » qui par cela même, ainsi que je viens de le dire, atteint le cœur des choses, de la réalité, vivante, mouvante, toujours autre et la même, à la fois. Ce travail se fait aussi bien consciemment qu'instinctivement, avec humour si l'on veut et dans la liberté, avec des idées mais sans idéologie si j'entends par idéologie un système de pensées fermé, un système de slogans médiocres ou supérieurs, hors de toute vie qu'il ne parvient plus à intégrer mais qui continue de vouloir s'imposer comme s'il était expression même de la vie. Je ne suis pas le premier à avoir signalé les écarts qu'il y a, dans l'art aussi bien que dans la vie « politique », entre les idéologies et les réalités. Je situe donc l'art davantage sur le plan d'une certaine connaissance libre que sur celui d'une morale, d'une morale politique. Il s'agit bien entendu d'une connaissance affective, participante, d'une découverte objective dans sa subjectivité, d'un témoignage non pas d'un enseignement, d'un témoignage de la façon dont le monde apparaît à l'artiste.

Renouveler le langage c'est renouveler la conception, la vision du monde. La révolution c'est changer la mentalité. Toute expression artistique nouvelle est un enrichissement correspondant à une exigence de l'esprit, un élargissement des frontières du réel connu : elle est aventure, elle est risque, elle ne peut donc pas être répétition d'une idéologie cataloguée, elle ne peut être servante d'une autre vérité (parce que étant dite, elle est déjà dépassée) que la sienne. Toute œuvre qui répond à cette nécessité peut paraître insolite au départ, puisqu'elle communique ce qui n'a pas encore été, de cette façon, communiqué. Et comme tout est dans l'expression, dans sa structure, dans sa logique interne c'est son expression qui doit être examinée. On doit voir dans un raisonnement si la conclusion découle logiquement de ses données; car il est une construction, qui semble

263

Les ~~pages~~ ~~recueils~~ pas essais, fragments
 de causerie, discours, pages de journal,
 avant-premières, notes et contre-notes
~~constituant ce recueil~~ ~~qui suivent~~ sont ont été écrits
 au hasard de la bataille.
 De ce fait, le lecteur s'aperce-
 vra qu'il y a ~~pas mal~~ ~~des~~ ~~de~~ ~~re~~ ~~par~~ ~~des~~ ~~pages~~ ~~qui~~ ~~peut~~ ~~être~~ ~~des~~ ~~contradictions~~
 et ~~aussi~~ ~~des~~ ~~contradictions~~ dans les pages
 qui suivent. Je
 n'ai préféré toutefois ne ~~changer~~
 laisser les textes comme ils sont
 dans leur état comme ils sont,
 qui reflètent souvent, sans
 doute, l'état d'esprit d'un
 "écorché vif".
 J'ai essayé. Je me suis
 acharné surtout, durant ces dix
 ou douze années, à dégager
 ma création de toutes les emprises
 et me retourner de tous les côtés pour faire face à toutes les autres.

IONESCO, Eugène. Manuscrit de la préface de *Notes et contre-notes*. Folio 1. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

de quelques-uns ^{de mon œuvre} ~~de mon œuvre~~ l'instrument de
 qui ^{voulaient} ~~voulaient~~ leurs ^{parl.} ~~parl.~~ ^{très} ~~très~~ ^{politiques,} ~~politiques,~~
^{extérieures} ~~extérieures~~, a l'empêcher d'être
 l'~~instrument~~ asservie à quoi que ce soit
 d'autre qu'elle-même: ^{par-dessus-tout,} car j'aime l'indépendance.
 J'ai sans ^{doute} ~~doute~~ ^{eu} ~~eu~~ ^{il y a} ~~il y a~~ ^{donc} ~~donc ^{des} ~~des ^{redites} ~~redites~~
 le fait ^{de leur} ~~de leur~~ ^{d'attacher} ~~d'attacher ^{à ces} ~~à ces~~ ^{théorèmes} ~~théorèmes~~
 une ^{importance} ~~importance~~ ^{très} ~~très ^{grande.} ~~grande.~~
 J'espère ^{Je voudrais} ~~Je voudrais ^{bien} ~~bien ^{pouvoir} ~~pouvoir
 espérer que mes pièces de théâtre
^{vont} ~~vont~~ ^{plus loin} ~~plus loin~~ ^{que} ~~que ^{mes} ~~mes~~ ^{conser-} ~~conser-
 vations ^{théoriques,} ~~théoriques,~~ - ^{qu'elles m'ont} ~~qu'elles m'ont
^{entraîné} ~~entraîné~~ ^{plus loin,} ~~plus loin,~~ ^{que} ~~que ^{celles-ci.} ~~celles-ci.~~
 que leur signification est moins
 étroite, qu'elles accèdent par
 m'entraîner au-delà de moi-même.
 X X ^{parvenue} ~~parvenue~~ ^à ~~à ^{allure} ~~allure
 Le chapitre sur les ^{contradictions} ~~contradictions~~ ^{de Paris} ~~de Paris ^{et d'ailleurs} ~~et d'ailleurs
 de l'a ^{La critique} ~~La critique ^{de Paris} ~~de Paris ^{et d'ailleurs} ~~et d'ailleurs
 a ^{infin} ~~infin ^{beaucoup} ~~beaucoup ^{aidé} ~~aidé ^{contribué,} ~~contribué,~~
 en ^{définitive,} ~~définitive,~~ au ^{retentissement} ~~retentissement~~ ^{de} ~~de
 mon théâtre. J'ai ^{beaucoup} ~~beaucoup~~ ^{d'amis} ~~d'amis
 parmi les critiques ^{dramatiques.} ~~dramatiques.~~

IONESCO, Eugène. Manuscrit de la préface de *Notes et contre-notes*. Folio 2. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

3
J'ai aussi des ennemis, —
~~Mais ce ne sont pas des ennemis~~
~~bien entendre. Mais à~~
~~part quelques uns français ou~~
~~étrangers, qui j'ai ennemis de~~
~~leurs soit part quelques~~
~~engagés enrégés~~

brin entendu. Je dois constater
toutefois que les intentions
de tous sont pures.

Se fait qu'ils s'indignent
quand leurs indignations viti-
ment, leurs enthousiasmes,
pour les biens qu'ils voient ^{mal}
leurs vicieux (car si je
^{me} me cache, les critiques
se cache disent bien davantage)
pour sont plutôt touchants
~~et naïfs~~ à une époque

les pa et les ind'v's
 où les violences ~~se~~ se
 manifestent, pour des raisons moins ~~bares~~
 manifestent, dans le monde,
 et d'une façon autrement dange-
 reuse.

Aussi, le ~~ce~~ chapitre
 qui ~~est~~ est consacré aux
 critiques ~~qui m'ont attaqué~~
 plusieurs d'entre-eux n'est
 pas tellement d'crit contre
 ceux qui m'ont attaqué en
 réalité. eux : il ~~est~~ s'agit
 à ~~exprimer mes vœux, sur la~~
~~proposer~~ l'impossibilité
 de toute critique, comme on
 a parlé de l'impossible et
 serait plutôt, je pense,
 et sera ~~une~~ une tentative
 d'illustration, ~~par~~, par des
 exemples, tirés de la pratique
 de la thèse sur l'impossibilité
 de la critique - telle qu'elle

Noroit, janvier 1957. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

AUX CERCLES NOROIT IONESCO PARLE DU THEATRE

QUAND on me pose la question : « Pourquoi écrivez-vous des pièces de théâtre ? », je me sens toujours très embarrassé, je ne sais quoi répondre. Il me semble, parfois que je me suis mis à écrire du théâtre, parce que je le détestais. Je lisais des œuvres littéraires, des essais, j'allais au cinéma avec plaisir. J'écoutais de temps à autre de la musique, je visitais les galeries d'art mais je n'allais, pour ainsi dire jamais, au théâtre. Lorsque, tout à fait, par hasard, je m'y trouvais c'était pour accompagner quelqu'un, ou parce que je n'avais pas pu refuser une invitation parce que j'y étais obligé.

Je n'y goûtais aucun plaisir, je n'y participais pas. Le jeu des comédiens me gênait : j'étais gêné pour eux. Les situations me paraissaient arbitraires. Il y avait quelque chose de faux, me semblait-il, dans tout cela.

La représentation théâtrale n'avait pas de magie pour moi. Tout me paraissait un peu ridicule, un peu pénible. Je ne comprenais pas comment l'on pouvait être comédien, par exemple. Il me semblait que le comédien faisait une chose inadmissible, réprobable. Il renonçait à soi-même, s'abandonnait, changeait de peau. Comment pouvait-il accepter d'être un autre de jouer un personnage, quelqu'un que l'on est pas ? C'était pour moi, une sorte de tricherie grossière, cousue de fil blanc, inconcevable.

Les comédiens ne devenaient d'ailleurs pas quelqu'un d'autre, ils faisaient semblant, ce qui était pire, pensais-je. Cela me paraissait pénible et, d'une certaine façon, malhonnête. « Comme ils jouent bien » disaient les specta-

teurs. D'après moi, ils jouaient mal et c'était mal de jouer.

Aller au spectacle, c'était pour moi, aller voir des gens, apparemment sérieux, se donner en spectacle. Pourtant je ne suis pas un ~~spectateur sérieux~~, j'espère, un être absolument terre à terre. Je ne suis pas un ennemi de l'imaginaire. J'ai même toujours pensé que la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne.

La fiction ne me gênait pas du tout dans le roman et je l'admettais au cinéma.

La fiction romanesque, ainsi que mes propres rêves s'imposaient à moi tout naturellement comme une réalité possible. Le jeu des acteurs de cinéma ne provoquait pas en moi ce malaise indéfinissable, cette gêne produite par la représentation au théâtre.

Pourquoi la réalité théâtrale ne s'imposait-elle pas à moi ? Pourquoi sa vérité me semblait-elle fautive ? et le faux, pourquoi me semblait-il vouloir se donner pour vrai, se substituer au vrai ? Était-ce la faute des comédiens ? du texte ? la mienne ?

Je crois comprendre maintenant, que ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là, comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène et celle de la réalité de l'imagination, toutes deux, face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre.

Deux univers antagonistes, n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre.

En effet, c'était bien cela. Chaque geste, chaque attitude, chaque réplique détruisait à mes yeux un univers que ce geste, cette attitude, cette réplique se proposait de faire surgir, le détruisant, avant même de le faire surgir. C'était pour moi une sorte de faute, une sorte de négligence. Si vous vous bouchiez les oreilles pour ne pas entendre la musique de danse que joue l'orchestre mais si vous continuez à regarder les danseurs, vous pouvez voir combien ils vous paraissent ridicules et leurs mouvements insensés.

C'est avec une conscience, en quelque sorte désacralisée que j'assistais si rémement au théâtre, et c'est ce qui fait que je ne l'aimais pas, ne le sentais pas, n'y croyais pas.

Un roman, c'est une histoire que l'on vous raconte, inventée ou non, cela n'a pas d'importance, rien ne vous empêche d'y croire.

Un film, c'est une histoire imaginaire que l'on vous fait voir. C'est un roman en images, un roman illustré. Un film est donc aussi une histoire racontée, visuellement bien sûr. Cela ne change rien à sa nature, on peut y croire. La musique, c'est une combinaison de sons, une histoire de sons, des aventures auditives. Un tableau, c'est une organisation ou une désorganisation de formes, de couleurs de plans, il n'y a pas lieu d'y croire ou de n'y pas croire, il est là, il est évident. Il suffit que ses éléments correspondent aux exigences idéales de la composition picturale. Roman, musique, peinture sont des fictions pures, ne contenant pas d'éléments qui leur

Doi c'è 'st' una
chiar' a l'ab. n'z' par
de c'è 'st' ill' n'z' par
c'è 'st' ill' n'z' par

Lorsqu'on me pose la question : pourquoi écriez-vous des pièces de théâtre ? je me sens toujours très embarrassé, je ne sais quoi répondre.

Il me semble parfois, mais je n'en suis pas très sûr, que je me suis mis à écrire du théâtre, il n'y a pas tout à fait huit ans, parceque je le détestais. Je lisais des oeuvres littéraires, des essais, j'allais au cinéma avec plaisir, j'écoutais, de temps en temps, de la musique, je visitais les musées, les galeries d'art, mais ~~j'allais pour ainsi dire jamais~~ ~~presque jamais~~ au théâtre. Lorsque, tout à fait par hasard, je m'y trouvais, - c'était parceque je ~~devais~~ devais accompagner quelqu'un, parceque je n'avais pu refuser une invitation, parceque j'étais donc obligé : ces genres d'occasions ne se présentaient pas plus d'une fois, au maximum, deux fois par an. Et même alors, je n'y goûtais aucun plaisir ; je ne participais pas. Le jeu des comédiens me gênait, j'étais gêné pour eux ; les situations me paraissaient arbitraires, il y avait quelque chose de faux, me semblait-il, dans tout cela. La représentation

IONESCO, Eugène. Manuscrit de « Expérience du théâtre ». Folio 1. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Manuscrit de « Expérience du théâtre ». Folio 5 - verso. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

le temporel ne va pas à l'encontre de l'éternel, de l'universel. Il s'y soumet, au contraire. Le langage de théâtre ne peut jamais être que langage proprement de théâtre. ~~Le~~ le langage de la peinture, celui de la musique, ont évolué; ils ont toujours encadrés dans le style culturel de leur temps mais sans jamais perdre leur caractère pittoresque ou musical. Le théâtre ne peut être que théâtre, — bien que, pour certains docteurs ~~actuels~~ actualisés en théâtre, cette idéalité à soi-même soit taxée de tantologie ou même considérée comme, ce qui me paraît le plus invraisemblable, la plus ahurissante des paraloges: pour eux, le théâtre n'est autre, comme nous l'avons vu, autre chose que du théâtre: sous-loge, allégorie, ~~politique~~, conférence idéologique, ~~essai~~ ou littérature. Cela est aussi aberrant que si l'on prétendait que la musique ~~est~~ archaïque; la peinture, de la pléiade. Une seconde objection peut m'être adressée: en admettant qu'il y ait eu

IONESCO, Eugène. Manuscrit de « Expérience du théâtre ». Folio 28 (verso) et Folio 29 (recto). Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Manuscrit de « Tueur sans gages » et note pour « Discours sur l'avant-garde ». Folio 1. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

de son temps Pascal inventait les mathématiques
 d'aujourd'hui.

Génie = celui qui apporte les soi-
 ses permanences profondes, historiquement
 acquiescées ou antihistoriquement historiques.
 Nous ne sommes pas génie, - mais nous
 pouvons peut-être apprendre (nous qui ne
 sommes pas) à un type mondial, mais
 authentique, ces structures (?) permanentes,
 et comment: grâce à une spontanéité,
 en certains moments inférieurs. Ce sont des
 choses qui ne servent à rien - sinon qu'elles
 sont, qu'elles ont besoin de se valoir, d'être.
 On dit: Chaque homme fait ce qu'il peut, sans
 qu'on le lui ait appris. Chaque artiste
 antihistorique apporte, spontanément, et est
 en lui-même.

Dès qu'on se lie, on se gêne. On
 sent les règles données: c'est le cliché.
 On s'en prend soi-même pour atteindre
 l'université - les règles générales
 (restreintes, d'être connues et faut-il faire)
 nous donne le nous et le hors de soi.
 Et en chacun de nous profondément
 universel. Le valoir soi-même, c'est valoir
 les autres. Sans les règles fixes
 de l'expression (p. 10) Les autres -
 c'est ne pas être les autres, c'est se
 perdre avec soi-même - c'est
 sans être universel les autres.
 Les règles générales c'est l'anonymat. Mais
 les autres, - c'est rien.

IONESCO, Eugène. Manuscrit de « Tueur sans gages » et note pour « Discours sur l'avant-
 garde ». Folio 2. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds
 Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Manuscrit de « Tueur sans gages » et note pour « Discours sur l'avant-garde ». Folio 3. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Manuscrit avec des notes pour « Discours sur l'avant-garde ». Folio 2.
 Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-
 COL-166.

album de symbolisme; un utour
 à un théâtre stylisé dans une
 époque trop réaliste; un
 théâtre anti-psychologique à une
 époque excessivement et
 faiblement psychologique et.
 C'est une réaction ~~pe~~ contre
 un système de l'expression
 dramatique usé. / solitaire -
 incapable de contenir la
 vie -
 On change la façon de
 parler, - de l'expression large
 la façon ancienne en suffit plus
 chaque fois: pour un peu

IONESCO, Eugène. Manuscrit avec des notes pour « Discours sur l'avant-garde ». Folio 3.
 Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-
 COL-166.

IONESCO, Eugène. Manuscrit avec des notes pour « Discours sur l'avant-garde ». Folio 20.
 Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-
 COL-166.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes* – épreuves en planches. Planche 5. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

Idées sur le théâtre etc

Il n'est guère facile, à un auteur, de présenter sa propre pièce. Puisqu'on me fait l'honneur de me le demander, je vais essayer tout de même de vous en parler. Je dois dire, d'abord, que lorsque j'écris une pièce, je ne sais pas où je vais. Ecrire est une aventure, une chasse, une découverte. Une atmosphère intérieure se crée, une ambiance, un décor surgit, des silhouettes ^{naissent} ~~naissent~~ de l'ombre, des personnages se dessinent, des monstres apparaissent, un dialogue se fait entendre, ce monde ~~se~~ bouge, ~~se~~ raconte ^{pour} ~~sa~~ son histoire. Toute pièce est, ^{pour moi,} la révélation d'une chose, d'un complexe d'émotions et de situations, d'un débat à l'intérieur de moi-même, ^(d'une angoisse, peut-être.) Une fois que la pièce est écrite, je la lis et essaie de me l'expliquer. Mais l'idée que je me suis fait de ma propre pièce ne concorde pas souvent avec ce que les ~~critiques~~ ^{critiques} considèrent, d'abord, les critiques, les spectateurs ensuite, ^{en} pensent. de ~~cette~~ pièce. Quelquefois, je suis de leur avis; la plupart du temps, je ne le suis pas. Il faut avouer ^{aussi} que les autres ~~me~~ me semblent avoir raison. En fin de compte, je ne sais jamais quelle est l'interprétation la plus juste. Les appréciations littéraires aussi sont tellement contradictoires qu'il m'est impossible d'en tirer, personnellement, un profit. Ainsi, on a pu dire de Comment s'en débarrasser, la pièce

Danvers blanche —
 Danvers naturalistes noirs (naturalistes) Evrodeur
 qui passe actuellement au Théâtre de Babylone dans la
 mise en scène de Jean Marie Serreau et que vous
 allez entendre, ^{on a pu dire} qu'elle est courtelineque;
 qu'elle est ^{influencée par Kafka}; par Henri Monnier; par Beckett;
 qu'elle est l'expression ~~de~~ ^{une} vision mythique
 de l'homme; qu'elle est trop claire, trop évidente,
 que ses symboles sont ^{simples} ~~enfantins~~; qu'elle est incom-
 préhensible, alourdie par des symboles obscurs; qu'elle
 est ~~primitive~~ enfantine; qu'elle est trop intellectuelle;
 qu'elle l'est trop peu; qu'elle est écrite avec talent;
 que l'auteur est dénué de talent; qu'on s'y ennue;
 que le public est tendu et qu'on ne s'y ennue
 pas un instant; que, visuellement, elle rappelle
 les tableaux surréels de Chagall et qu'elle est
 poétique; qu'elle manque totalement de poésie et
 qu'elle l'est le ~~fait~~ ^{produit} d'un esprit
 réaliste, observateur; que c'est une pièce d'a-
 vant-garde; que c'est le contraire d'une pièce
 d'avant-garde. Allez vous y retrouver!
 "Comment s'en débarrasser" a tout de même un
 thème. C'est ce thème que j'voudrais essayer de faire
 ressortir, pour vous. La pièce, à mon avis, est construite
 autour d'un personnage central, Amédée (~~interpré-~~ ^{interpré-}
 té par Lucien Paimbourg), responsable, - par faiblesse,
 par indécision, maladroite, manque de courage, -

Oui, où il n'y a pas d'humour (cette liberté prise vis-à-vis de soi-même), il y a le camp de concentration. Mais l'homme est surtout l'animal qui imagine et par cela même créateur.

Je pense donc, pour ma part, qu'à un moment
j'ai ^{du} sentir que le théâtre pouvait être l'art
suprême, celui qui permet ~~la~~ ~~libération~~
~~la~~ la matérialisation la plus complète de
notre profond besoin de créer des univers, et
d'être libres. Que l'on ne me répète pas qu'il n'y a qu'une libération réelle,
la libération sociale, puisque nous nous rendons compte que c'est justement cette

2. Conservant l'œuvre parvenue à vous faire ^{en liberté}
jouer, dernière qui n'existe pas. Regardons, autour de nous, s'élever les
murs des prisons, dans tant de pays. ^{Je dois admettre seulement que dans}
~~les vieux régimes, les murs ont des brèches ou s'effaçaient.~~ ^{admette que} ~~Les jeunes~~
~~port naturellement aussi les tares.~~
revivent les vieux régimes. — 2. ^a Question!
comédiens réunis autour de Nicolas Bataille et
les jeunes comédiens réunis autour de lui ont
eu en main le manuscrit de ma "nouvelle
première pièce". Ils l'ont aimée. Ils ont eu
le courage fou de la ~~mon~~ jouer.

9. Quelles furent vos difficultés et quelle fut
notre chance?

Difficultés ou Difficultés matérielles: trouver un peu d'argent, une salle de théâtre, un metteur en scène, des acteurs. Les Difficultés n'ont jamais été insurmontables, - contrairement à ce que l'on prétend, - puisque j'ai été joué. Ma chance d'être vu a eu plusieurs

IONESCO, Eugène. Manuscrit pour « Bouts de réponse à une enquête ». Folio 3. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

mariages: ceux de Bataille, Mansard, Paulette
 Frantz, Cuneber, Rosette Zucchelli, Sylvain
 Thomme, Paul Chevalier, la grande comédienne
 Trilla Chelton, Jacques Mauclair, Jacques Noël,
 R. Chaffard, Jean Marie Serreau, Postec, Reine
 Courtis, Trintignant ^{et le merveilleux} Raimbourg,
 Yvonne Clech, ~~Reine~~ ^{Jacqueline} Claude Nicot qui a
 créé le rôle de Bérenger, Saydrot, Quaglio et tous
 ces gens follement généreux et qui ont bien
 voulu me prendre à charge et croire qu'il était
 possible de matérialiser et de spiritualiser des
 phantasmes. Et maintenant Jean-Louis Barrault qui a eu

3. Vos premiers contacts ont-ils été avec les
comédiens et votre metteur en scène fut-il heureux
ou déçu?

Très heureux. Très déçus. Infinitement
 exaltants. Finalement, je suis leur prisonnier:
 il m'est à peu près impossible de m'imaginer
 d'autres mises en scène, d'autres incarnations
 de mes personnages que celles des premières cré-
 ations. Ce sont elles qui ont fait la réalité
 de mes pièces.

4. Les réactions du public ont-elles eu une
influence sur vous?

C'est le public qui s'est habitué à moi, qui
 m'a suivi. Je n'ai jamais tenu compte de

Les armes

X

C'est, dans un court récit allégorique "Les Armes de la ville" de Kafka que je crois avoir trouvé la clé de toute l'œuvre entière du grand écrivain : les hommes décident de construire une tour énorme (la Tour de Babel); ^{des préoccupations secondaires} ~~d'autres préoccupations, secondaires~~ ^{importantes, mais} secondaires par rapport au but, leur font oublier, en cours de route, le but principal qui est la construction ^{de la} tour; ~~les passe~~ ^{avec} les nécessités quotidiennes, la paresse, ~~les~~ les conflits entre les constructeurs ont ~~rien~~ désorienté les constructeurs. Ils ne se posent plus ~~les~~ le problème des finis derniers. Ils ont perdu une dimension: la hauteur ou la profondeur. L'humanité est en somme aliénée par le social. Ils se sont arrêtés en cours de route et ils s'organisent pour "vivre"; et, vivre, c'est se quereller et se combattre pour le pouvoir, les meilleurs places au premier s'op de la tour abandonnée etc.

IONESCO, Eugène. Manuscrit pour « Les armes de la ville ». Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

*elle qu'elles ont la plus grande littérature
 le Brecht avec mes ambitions de littérature
 et de formulation
 de sur*

*Le théâtre absurde, ou marxiste, ou humaniste, surréaliste,
 réalist, etc? ne peut ^{absolument qu'il} saisir que des réalisations un peu
 plus finolées de ce qui est déjà donné, révélé, c'est-à-dire
 qu'on arrive à une espèce de classicisme d'un théâtre ^{au service}
 d'une idéologie connue tel un Brecht ou un Arden, ou ^{ont}
 d'une philosophie de l'absurde ou nihiliste supérieure, d'ail-
 leurs, en profondeur et en vérité à la première, comme, par
 exemple, "Les Beaux Jours", de Beckett.*

*que le théâtre avec mes
 plus libre parcoure mon programme
 Je ne manifeste dans une spontanéité
 sans contrainte*

*mais toutes mêmes déjà formulées.
 On ne peut plus que perfectionner
 les formulations*

*si n'a pas encore ^{parfois}
 été formulé; c'est
 de dire pour les
 choses de la vie -
 mais elle ne peut
 être, en fait, ^{parfois}
 l'insaisissable, elle
 ne peut dire l'indéfini*

IONESCO, Eugène. Tapuscrit avec notes manuscrites pour la conclusion. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Fiche de lecture de *Du côté de chez Swann*. Fiche 2. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Fiche de lecture de *Du côté de chez Swann*. Fiche 3. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Fiche de lecture Jean Paulhan. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

Barthes : Critique et Vérité

Bizarre attitude
 Une rémission de la littérature, dit-il,
 a été entreprise, au contact des philo-
 sophes nouvelles.

Dès le départ donc nous voyons
 que nous avons à faire à un esprit
 dogmatique. C'est cet état d'esprit qui
 est curieux. Car, il est bien sûr
 indispensable de lire des philosophes
 mais ce qui est absurde c'est, une
 fois qu'on a "contacté" si je puis dire
 comme lui une philosophie quelconque
 c'est à la ~~lumière~~ ~~ce~~ selon ce système
 que l'on va reconsidérer l'œuvre;
 jamais le système ne sera mis en
 question, mais l'œuvre, l'œuvre
 devra donc ou avoir à se justifier par
 rapport au système, ou au dogme,
 et cela que ce soit à un œuvre
~~classique~~ ^{ancienne} aussi bien que nouvelle, elle
 devra l'illustrer, s'inscrire dans le
 dogme ou s'annuler si elle le nie,
 mais jamais une œuvre n'aura à
 mettre le système en question, alors

IONESCO, Eugène. Fiche de lecture de *Critique et vérité*. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. Cahier avec notes de lecture du numéro 11 – revue *Théâtre populaire*.
Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-
COL-166.

"38" (moi: tout le monde sait que la société bour-
 geoise est en décomposition -- ce qui va se passer plus
 loin, avec cette ~~simple~~ décomposition, - n'est plus
 le rôle de théâtre, --- qui n'est qu'un prétexte pour
 préparer les simplifications d'ailleurs ou futures.
 Cela lui est-il permis? lui sera-t-il toléré?
 x x
 Moi: je suis prisonnier de la société, - aliéné
 par la société, mais aussi prisonnier de
 la terre et du ciel, des astres et des lois
 cosmiques, - prisonnier du monde, de ma
 condition d'homme, - de la mort, de mon corps,
 de la vie. -
 x x
 Moi: x x
 Contraintement à l'Verde? x x
 Rap 38 veut dire justement ce que l'on m'empêche
 de faire. Voilà ce qu'on peut reprocher
 à Beckett parce que. Si je crée un monde
 harmonieux - on m'en l'accuse. Moi: s'
 la simplification? on est l'opium? BdF
ASP
 x x
 Moi Shakespeare a la fois critiqué et l'homme,
 les rapports de l'homme, et la société aussi bien
 Brecht, le critique. (v. rap 40)

IONESCO, Eugène. Cahier avec notes de lecture sur Jean-Jacques Gautier. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

3

Permis l'édiction

théâtre collective et ~~à la recherche~~ d'une véritable école nouvelle de théâtre, c'est-à-dire d'un style nouveau ~~et d'un nouveau style plus approprié à notre époque~~ propre à notre époque, mais entendons-nous sur ce "nouveau".

Je ne crois pas que le théâtre change avec le langage et avec les mœurs. L'histoire de l'art n'est, bien entendu, que l'histoire de son expression. Oui, il y a quelque chose qui change, quelque chose qui ne peut changer ; c'est ce qui fait que le nôtre, les tragédies de Sophocle, les drames de Shakespeare, sont du théâtre qui peut être compris par les hommes de partout. Les procédés de théâtre peuvent se modifier, les lois essentielles de la théâtralité sont immuables. Un même esprit vit à travers ses avatars différents. L'art précolumbien nous parle. Rien de plus actuel qu'une colonne grecque.

Le théâtre est, évidemment, un reflet de l'inquiétude de notre époque. Rien ne peut l'empêcher d'être aussi l'expression des inquiétudes de toujours. On mourait d'amour il y a cent ans ; on mourait aussi de la peur de mourir ; comme aujourd'hui. *On vous dit que pour être de votre temps, il faut vous inscrire à tel parti. Cela restreint, cela fausse une vérité essentielle.*

~~Ces inquiétudes s'expriment mieux, elles sont plus authentiques plus complexes et plus profondes lorsqu'elles sont ~~charriées~~ charriées par la puissance imaginative. Plus nous sommes désentravés, libérés des partis pris ou autres aliénations que nous voulions nous imposer, et des démonstrations limitatives, plus la création porte des significations multiples et riches. Un témoignage, plus il est contradictoire, plus il est vrai. On vous dit que pour être de votre temps il faut vous inscrire à tel parti. Cela restreint, cela fausse notre vérité essentielle. "L'engagement", tel qu'il est conçu par~~

IONESCO, Eugène. Tapuscrit « Quelques aspects de la situation du théâtre actuel ». Folio 3. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.

IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes* – épreuves en planches. Planche 21. Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, fonds Eugène Ionesco, 4-COL-166.