

# EUGÈNE IONESCO: DA INFLUÊNCIA À CRIAÇÃO

Maria A. A. de MACEDO\*

**RESUMO:** A partir do contexto intelectual contemporâneo a Ionesco, e centrandonos na noção do absurdo, este artigo compara o pensamento do autor aos pensadores do Existencialismo, em especial à filosofia de Camus. A partir desta perspectiva comparatista observa-se na obra de Ionesco, ora a presença de uma expressão excessiva do Existencialismo, ora seu afastamento deste. Nos dois casos, esta distinção dá origem a uma nova expressão que guarda semelhanças com a poética do Pós-modernismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ionesco. Sartre. Camus. Noção de absurdo. Pós-modernidade.

Ionesco inicia seus escritos na década de 50 do século passado, em uma paisagem já dominada pelo Existencialismo. Acotovelado pelo monopólio intelectual artístico da época, ele instala-se na cena, incorporando nos seus escritos alguns de seus postulados, porém em uma relação ambivalente em que prepondera ora o dissentimento, ora uma inflexão com desdobramentos significativos a tal ponto que produzem um pensamento que marcará sua particularidade face a tal movimento intelectual. Esse parentesco com o Existencialismo entremeia-se em sua escritura dramática, irrompendo incontestemente naquelas autoficcionais<sup>1</sup>. Constantemente, quando se debruçam sobre a obra de Ionesco, os seus estudiosos inserem, no conjunto de seus escritos, os seus ensaios, seus diários e suas entrevistas. Assim, em um colóquio dedicado a Eugène Ionesco, Hubert e Bertrand (2011, p.139) defendem que “[...] *il faut concevoir les essais de Ionesco comme un prolongement de ses pièces.*” Iremos

---

\* UFS - Universidade Federal de Sergipe. Departamento de Letras Modernas. Docente em Literatura Francesa. GEFELIT - Membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura

<sup>1</sup> Na forma discursiva-narrativa dos ensaios, entrevistas e diários de Ionesco, encontra-se a figuração do “eu”, fato que solicita um olhar mais atento às categorias de gênero, que, em última instância atingem o conceito de literatura, tradicional e datado da história da literatura geral, provocando também uma reavaliação no estudo-ensino da literatura.

desenvolver este artigo, amparados por essa concepção mais ampla de literatura, como a de Bertrand.

## Antecedência da obra de Ionesco

Trespasado por influências, Ionesco emprega, em seus ensaios, uma perspectiva existencialista para confessá-las, ao manipular certos de seus conceitos como “essência” e “existência”, adaptando-os para seu próprio uso sob os respectivos termos: “eu absoluto”, fora da história, e o “eu relativo”, indissolúvel e inerentemente a ela ligado. “*Qu'est-ce qu'être soi-même? Ce soi-même qui est, est-il absolu, est-il relatif? Ce 'je' (qui pense, bien sûr), ce moi ... je ne puis le définir; cette pensée mienne est peut-être une pensée déterminée par les autres.*” (IONESCO, 1966, p.19).

Instalado em seu contexto intelectual, vemos despontar sua preocupação em superá-lo na distinção e singularização de sua obra, já nas primeiras páginas de *Notes et contre-notes* (1966)<sup>2</sup>:

*On peut prétendre, je le sais, que finalement il n'y a peut-être rien eu de neuf. Qu'il n'y a eu aucun nouveau courant d'idées – dans ce que nous avons fait. Je crois qu'il est encore trop tôt pour se rendre compte s'il y a eu ou s'il n'y a pas eu du nouveau. Mais peut-être, par certains aspects de nos oeuvres, nous rattachons-nous aux existentialismes.* (IONESCO, 1966, p.326).<sup>3</sup>

O autor primeiramente finca-se na história e afirma a influência inquietante que o Existencialismo exerceu sobre si, ao mesmo tempo em que concebe sua obra como uma aventura para superá-la, no “*oser ne pas penser comme les autres*”, conforme revelado na introdução de *Antidotes* (IONESCO, 1977a, p. 11). Ainda sobre essa filiação, Ionesco constata que ela ultrapassa um determinado contexto intelectual, ou um conjunto de obras nem sempre discerníveis, para assegurar em sua identidade própria: “*Une oeuvre vient à la*

<sup>2</sup> O primeiro texto teórico é escrito em seu percurso de estudante, misturando crítica literária e autobiografia, entre 1930 e 1934 em romeno, e traduzido em francês décadas depois por sua filha, sendo publicado sob o título *Non*, em 1986. Aí já se delinea um Ionesco irreverente, em sua intenção de dessacralizar a crítica literária, ao lembrar que uma mesma obra pode portar, por meio de um exercício de técnica e erudição, uma crítica elogiosa tanto quanto uma outra negativa: “*Tout livre est remarquable si l'on se dit qu'il est remarquable. Tout livre est exécration si l'on dit qu'il est exécration.*” (IONESCO, 1986, p.161).

<sup>3</sup> Ionesco parece retomar o termo “*existentialismes*” tal qual Camus, em *Le mythe de Sisyphe*, referindo-se aos existencialismos anteriores ao movimento Existencialista, assim como a este último.

*suite de beaucoup d'autres oeuvres. Nous le savons. Cela veut dire tout simplement qu'elle a une hérédité, qu'elle est l'enfant de ses parents, mais qu'elle n'est pas ses parents.*" (IONESCO, 1966, p.37).

Consciente de seu pensamento construído em parte pelo pensamento do outro, ele entabula um diálogo conflitivo com o Existencialismo, rejeitando-o na figura de Sartre tanto por sua política quanto pela sua literatura engajada. Esta última, segundo Ionesco, limitada ao realismo, efetua uma cisão do binômio realismo/imaginação, resultando dessa forma não em uma descoberta da verdade, mas seu acobertamento por uma realidade criada a serviço de poderes políticos totalitários, como aqueles da antiga União Soviética. Na maioria dos ensaios, diários, e entrevistas, o engajamento político de esquerda comunista de Sartre também é violentamente criticado em virtude de ele se comportar de forma submissa à História, arranjando-se ao contexto contemporâneo, em uma espécie de diletantismo. A revista *Magazine Littéraire* publica uma entrevista com Ionesco realizada há mais de quarenta anos. Nela, o dramaturgo, seguindo o itinerário intelectual de Sartre, afirma ser *L'Être et le néant* uma obra anti-humanista, fundamentada em uma concepção sobre as relações humanas em termos de relações de força, apreendendo nestas uma moral imperialista que encontrará, anos depois, sua correspondência no mundo nazista. Comenta ainda que, após a guerra, cansadas, as pessoas se tornaram boas, e Sartre, antenado com a história, transforma o seu existencialismo em um humanismo (IONESCO, 2014). No entanto, a animosidade de Ionesco dirigida a Sartre não é suficiente para afastá-lo desse pensador, como podemos notar na mesma entrevista: "*J'en veux à Sartre, mais je ne peux pas nier que j'ai été nourri par lui.*" (IONESCO, 2014, p.10). Nos escritos autoficcionais do dramaturgo franco-romeno frequentam noções próprias a Sartre, sobretudo aquelas desenvolvidas em *L'Existentialisme est un humanisme*, tais como a escolha, a tomada de partido, a ação, o combate. Entretanto, elas se apresentam para imediatamente ser questionadas como noções desprovidas de um fundamento seguro, absoluto, como confessado: "*De temps à autre, je crois, je pense que je pense, je prends parti, je choisis, je combat, et quand je le fais, je le fais avec véhémence et entêtement. Mais il y a toujours en moi une voix qui me dit que ce choix, cette véhémence, cette affirmation n'ont pas de fondement sûr, absolu.*" (IONESCO, 1966, p.20).

A obra de Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, faz uma defesa da natureza humanística do Existencialismo, no seu postulado de homem construído na sua ação no mundo, sem um fundamento oriundo da noção de Deus, sem a noção do conceito humano em que "[...] *chaque homme est un*

*exemple particulier d'un concept universel, l'homme [...]*" (SARTRE, 1970, p.02) e possuindo as mesmas qualidades de base. Nesse existencialismo sartriano ausenta-se a ideia comum de uma essência anterior à existência histórica, ou seja, nenhum *a priori* senão a existência realizada na ação e sua historicidade. Importa salientar que, diferentemente de Camus, como veremos ao longo desse trabalho, o autor de *L'Existentialisme est un humanisme* reconcilia o homem com o mundo, ao afirmar que "[...] *la vie n'a pas de sens, a priori. Avant que vous ne viviez, la vie, elle, n'est rien, mais c'est à vous de lui donner un sens, et la valeur n'est pas autre chose que ce sens que vous choisissez.*" (SARTRE, 1970, p.13).

Ionesco (1967) revela em *Journal en miettes* o seu diálogo com o Existencialismo ao mencionar o conhecido postulado de Sartre sobre a existência preceder a essência. Imediatamente após essa observação, ele leva essa ideia ao extremo, aludindo à possibilidade de um dos elementos do binômio, a essência, **não ser**, não existir. A consequência dessa apreensão particular do fundamento existencialista é relevante para a construção da obra ionesciana, pois a essência sartriana, que corresponde ao **ser** ou à explicação da existência, segundo Ionesco, irá desaparecer. É exatamente acompanhado pela **ausência do ser** que esse autor do teatro do absurdo constrói suas primeiras obras, distanciando-se, desse ponto de vista, do Existencialismo sartriano.

O dramaturgo, se entretém uma relação reativa com o Existencialismo, especificamente com Sartre, irá se aproximar do postulado do "absurdo" camusiano, tanto em um desenvolvimento distinto, quanto em uma nova expressão artística. Não é por acaso que um conjunto de textos dramáticos, surgido aproximadamente anos após os primeiros escritos de Camus, é batizado por Martin Esslin (1971) sob o nome de "teatro do absurdo". Esslin analisa este teatro a partir de Albert Camus, que muitos lembram estar inserido erroneamente no Existencialismo, como por exemplo a afirmação dos editores da Gallimard, quando da publicação de *Le Mythe de Sisyphe: "Rattaché à tort au mouvement existentialiste, qui atteint son apogée au lendemain de la guerre, Albert Camus écrit en fait une oeuvre articulée autour de l'absurde et de la révolte."* (CAMUS, 1942, p.11). A partir do ensaio de Camus, Esslin ancora sua comparação entre a maneira com a qual a noção de absurdo é desenvolvida por Camus e pelos autores do Teatro do absurdo, afirmando a presença de similitude entre eles, centrada no sentimento do absurdo suscitado pela ausência de axiomas seguros para a existência humana, no pós Segunda Guerra, e distinção entre ambos, que estaria na expressão desse sentimento. O Existencialismo "[...] exporia o sentimento do irracional da conduta humana

sob a forma de um raciocínio lúcido e logicamente construído [...]” (ESSLIN, 1971, p.41), enquanto o Teatro do absurdo exprimiria esse mesmo sentimento na construção da obra, denunciando “[...] o que a razão tem de inadequação, abandonando deliberadamente as etapas racionais e o pensamento discursivo.” (ESSLIN, 1971, p.41).

A noção de “absurdo” desenvolvida por Albert Camus (1942), como bem indica no subtítulo de *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, tem como fundamento uma distinção significativa entre o **sentimento do absurdo** e a **noção do absurdo**. O primeiro é a tomada de consciência da estranheza do homem frente a um universo privado de sentido, e segundo é a análise racional desse sentimento. Camus (1942, p. 20) discorre sobre o sentimento do absurdo como um divórcio entre o “*homme de sa vie, l'acteur et son décor*”, assinalando que muitos antes dele perceberam a estranheza dessa separação. Camus faz um itinerário da corrente existencialista, analisando as obras dos escritores-filósofos cujo pensamento gira em torno da questão da condição absurda do homem no mundo, como aquelas de Kierkegaard, Jasper, Heidegger, Chestov. Entretanto, estes existencialistas encontram vias outras para apaziguar o absurdo que não aquelas do pensamento racional – fato que os distingue da filosofia camusiana, pois nesta o sentimento da condição da existência absurda desagua necessariamente na noção do absurdo – esta fundada na análise racional dessa condição. Em outras palavras, o sentimento que o homem experimenta na sua separação do mundo pode não se seguir necessariamente a uma procura racional de explicação dessa separação, mas sim levar à fuga ao absurdo, que a ela se segue, através de argumentos metafísicos – em uma nostalgia de unidade do homem com o mundo – ou irracionais; todos escapando ao racional frente ao mundo-mudo e aos homens em si que “*sécrètent de l'inhumain*” (CAMUS, 1942, p.31). Sob o ponto de vista dessa estranheza do homem frente a si mesmo, há uma convergência entre o pensamento de Camus e o de Sartre, na medida em que naquela ronda a sensação de inumano. O próprio Camus irá efetuar uma correspondência entre esta sensação, que faz parte do absurdo, e a *nausée* de Sartre, referindo-se implicitamente a ele como “*un auteur de nos jours*” (CAMUS, 1942, p. 31).

O pensador franco-argelino, no prólogo de *Le mythe de Sisyphe*, antecipa o seu método de investigação do sentimento do absurdo, esclarecendo que “[...] *on trouvera seulement ici la description, à l'état pur, d'un mal de l'esprit. Aucune métaphysique, aucune croyance, n'y sont mêlées, pour le moment. Ce sont les limites et le seul parti pris de ce livre.*” (CAMUS, 1942, p.16). Nessa investigação, ele

o faz sem querer fugir desse sentimento através de explicações metafísicas (as *mauvaises raisons*) que possam recriar um mundo próximo (o *familier*) que dissipa o absurdo. Tomando diretamente as palavras do autor franco-argelino, ele esclarecerá: “[...] *un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier* [...]” (CAMUS, 1942, p.20). Em outras palavras, a noção do absurdo é um método através do qual é revelada a condição do homem no mundo, e que rejeita, sobretudo, os argumentos que não se sustentam através da razão, ou seja, os argumentos metafísicos. Seu caráter é o da oposição, de dilaceramento e divórcio entre homem e mundo (CAMUS, 1942, p.56), sem a possibilidade de sua reconciliação, pois a razão, único instrumento de investigação da relação, é vã, incapaz de suprimir o espaço entre aqueles. Camus, ao longo de sua obra, deixa claro que seu método de pensamento sobre o estudo da relação do mundo-homem é fundado na aceitação do absurdo apreendido nesse confronto, não vendo outra saída para além desse embate. Entretanto, ele desenvolve um estudo, anos após *Le mythe de Sisyphe*, fundado em outra relação entre homem-mundo, que abranda o sentimento do absurdo. Trata-se de *L'homme revolte* (CAMUS, 1951), que efetua uma transformação positiva dessa relação, expressa na **revolta** da condição absurda<sup>4</sup>.

## Precedência da obra de Ionesco

Podemos dividir a obra de Ionesco em duas fases. Uma inicial, constituída pelas suas obras mais conhecidas tais como *Rhinocéros*<sup>5</sup> e *La cantatrice chauvé*<sup>6</sup>, que gravita em torno da noção do absurdo e daquela referente à ausência dos *a priori*, porém em uma relação de similitudes e de distinções. Nossa análise irá se centralizar nessa obra inicial. Uma segunda, mais evidente a partir do decênio de 1970, e com forte tonalidade autobiográfica, sobretudo em *Ce Formidable Bordel*, *Voyages chez les morts*, e *L'homme aux valises*<sup>7</sup>, irá se assentar em uma metafísica, que é justamente uma das evasões ao sentimento do absurdo, abordado por Camus. Na medida em que constatamos a evasão que dilui o absurdo, nessa segunda fase, ela não poderá ser inserida no teatro do absurdo,

---

<sup>4</sup> Observamos na obra de Ionesco a coexistência, para além do absurdo, de uma « revolta metafísica » contra este último. Camus o examina em *L'Homme Révolté*, concebendo-o como uma luta contra o absurdo – que se não o elimina, ao menos propõe um sentido (coletivo, social) à existência.

<sup>5</sup> Confira Ionesco (1959).

<sup>6</sup> Confira Ionesco (1964).

<sup>7</sup> Confira Ionesco (1991).

tal qual o perspectivamos aqui, não justificando, dessa forma, sua análise neste artigo. Nossa intenção, que foi a de aproximar as obras da primeira fase de Ionesco, em seu pertencimento e afastamento do Existencialismo, agora se dirige a sua vizinhança com o pós-modernismo.

O autor de *Rhinocéros* vai trabalhar com a ausência dos *a priori* acrescentando outro referente ao pensamento lógico da filosofia, da sociologia e da política, com suas “*vérités toutes faites*” (IONESCO, 1977a, p.147). Sob a forma paródica ele irá expressar o anacronismo da aplicação dessas verdades prontas diante do mundo que se segue à Segunda Guerra. É importante observar que esse anacronismo é um dos alicerces do efeito do absurdo na obra de Ionesco, como ele mesmo revela: “*Dès qu’il y a décalage entre l’idéologie et la réalité, il y a l’absurde.*” (IONESCO, 1977a, p.138). No seu universo dramático, encontramos sob forma paródica, a denúncia dos sistemas de pensamento falidos, figurados artisticamente na ausência do **ser** e na presença onipotente do **não-ser** que transita em um cotidiano de ações anódinas, sem finalidade, sem sentido, sem relação causal – todos oferecidos em um espetáculo absurdo dessa existência.

Em um comentário comparativo baseado na noção de absurdo de Camus e a de Ionesco, podemos afirmar que este último expressa o absurdo camusiano de forma distinta, retomando-o na fase anterior à tomada de consciência da condição absurda, no automatismo do cotidiano que a encobre. Se se ausenta a lucidez do absurdo de Camus, ela irá emergir, entretanto, quando da leitura do seu texto dramático como também da sua encenação, através de um efeito cômico provocado pela deflagração do automatismo inconsciente que mascara o trágico existencial.

A noção do absurdo camusiana recolhe-se em Ionesco, na fase imediatamente anterior à sua tomada de consciência. No entanto, o autor franco-romeno acrescenta a essa noção outros elementos tais como a **décalage** entre ideologia e realidade, como também a ausência de finalidade: “*est absurde ce qui n’a pas de but*” (IONESCO, 1966, p. 338). O teatro do absurdo, segundo esse autor, prefere “*à l’expression ‘absurde’ celle de l’insolite ou de sentiment de l’insolite*” (IONESCO, 1977a, p.133), e esclarece ser o insólito um estado em que “*le monde semble être vidé de toute expression, de tout contenu*” (IONESCO, 1977a, p.133). A noção de insólito adquire em Ionesco uma vertente positiva e uma negativa. Essa vertente positiva, sobretudo da segunda fase da obra de Ionesco, não instala necessariamente o absurdo, podendo gerar, ao contrário, uma evasão metafísica oferecida na imagem da claridade, da luz, do espanto

do existir, como na *cit  radiieuse* de *Tuer sans gage*, conforme comentado pelo próprio autor em *Entre la vie et le rêve*: “*Il arrive qu’on le [o mundo] regarde tout comme si l’on naissait   ce moment-l  et alors il nous appara t  tonnant et inexplicable*” (IONESCO, 1977b, p.133). Em *Journal en miettes* ele explicar  melhor a especialidade desse insólito, feito de luz, do esvaziamento da significa  o das coisas para a sua comunh o com o ser. Este insólito ampara-se do humano, apaga o inumano, instalando um estado transcendental, em uma metamorfose do mundo:

*Ce n’était pas ce vide que nous ressentons habituellement, ce vide de lourdeur si je puis m’exprimer de cette façon. Cette fois c’était une libération, les choses perdaient leur poids autour de moi, je me s parais des choses qui perdaient une signification arbitraire, conventionnelle [...] Tout se laissait maintenant pénétrer par une lumière éclatante e prenant conscience, avec une joie illimitée, que tout est je ne pouvais plus penser à autres choses qu’à cela, que tout est, que toutes les choses sont et en prenant conscience qu’elles étaient, toutes les choses étaient mais autrement, tout à fait autrement, dans une lumière de grâce, délicates, fragiles. (IONESCO, 1967, p.60).*

Essa vertente do insólito, nas obras de Ionesco, dilui o divórcio entre homem-mundo, por meio de uma comunh o que os torna indistintos, devolvendo-os em uma unidade metafísica, que por sua vez guarda parentesco com a filosofia fenomenológica. Interessa-nos o sentimento do absurdo na noção de Camus, que surge nas primeiras obras de Ionesco, no aspecto negativo, sendo sustentado pelo humor, pela ironia (IONESCO, 1977b), pela paródia, tais como em *Rhinocéros* e *La cantatrice chauve*. A tomada de consciência do absurdo, apreendida no discurso racional, ainda tem seu pertencimento à modernidade, mesmo que em seus últimos instantes. Entretanto essa consciência será substituída, em Ionesco, pela inconsciência da condição absurda de muitas de suas personagens. Podemos afirmar que estas são acima de tudo trágico-c micas – trágicas por habitarem em um mundo estranho, separado delas próprias, e c micas pela inconsciência de sua condição – expressa no automatismo insuperável das personagens. A exceção a essa inconsciência nos é dada na lucidez única da personagem Béranger, de *Rhinocéros* – um eco da voz de Ionesco. Este mesmo confessa “*C’ st moi, Béranger*” (IONESCO, 1977b, p.95).

A maior parte das personagens habita um mundo esvaziado de toda expressão, conteúdo, ancorando-se sobre os escombros de palavras, em seu



automatismo (clichês), e de comportamentos. Esse automatismo é outro recurso empregado por Ionesco para o efeito cômico; uma espécie de “[...] *distraction de la vie. Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose* [...]” (BERGSON, 1948, p.88), que irá expressar, em última análise, o **não ser**. O autor estabelece uma comparação entre a sua segunda vertente do insólito, a negativa, e a noção de absurdo de Camus, vislumbrando como critério diferencial a desdramatização:

*En fait, ce qu'il ne faut pas dans mes pièces, c'est lacher l'insolite au profit du pathétique. Il faut éviter le pathétique; la dérision, l'ironie doivent l'emporter. Même si on a une conscience, une vision apocalyptique de l'histoire il y a aussi, derrière, cette idée que le monde n'est qu'une farce. Il faut dédramatiser. C'est ce qui distingue Macbeth de La Peste, de Camus. Camus n'avait pas d'humour.* (IONESCO, 1977b, p.163).

A essa altura fazemos uma ponderação sobre o fato de a diferença entre o absurdo camusiano e o Teatro do Absurdo não estar localizada somente nas formas com as quais um e outro exprimem o sentimento de absurdo, como afirma Esslin. Observamos que as distinções atingem não somente um discurso racional sobre o absurdo, como aquele de Camus, e sua expressão artística no Teatro do Absurdo. Em Ionesco, o mundo absurdo e a lucidez camusianos são transformados em sua falta de consciência, em uma ausência do **ser – ser** em sua tentativa de elucidação da condição absurda. As noções de essência-existência sartrianas, como podemos observar, são levadas ao extremo, implodindo-as e sendo substituídas pela noção do **não-ser**. É exatamente acompanhado pela ausência do ser que esse autor do teatro do absurdo constrói sua obra, escolhendo para a sua expressão a via tragicômica. O drama camusiano da condição absurda e a noção da essência sartriana são apagados, ou desdramatizados, para retomar o termo de Ionesco, restando tão somente o riso – o riso apesar de tudo – porém, um riso sarcástico provocado pela descrença:

*Peut-on, on ne peut certainement pas, doit-on essayer d'arriver à quelque chose? Finalement, je ne le pense plus vraiment. Il reste à dire où l'on en est [...]. Des états présents, suivis d'autres états présents sans aboutissement autre, ou sans espérance d'aboutissement autre que le rire. Le rire malgré tout. Ou le rire naturel, le rire jaillissant naturellement. Le rire des morts en sursis. Le rire de la foi. Le rire de l'incroyance. Mais oui, c'est à cela que je veux aboutir. Je n'arrive qu'à des rires grinçants.* (IONESCO, 1985, p.19).

Sobre o cômico como via de expressão da condição absurda e trágica, Ionesco confessa: “[...] *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.*” (IONESCO, 1966, p.61). O desespero e a luta vã expressos no riso acabam, por fim, transformando-se na denúncia e superação da trágica condição humana:

*C’est aussi une dénonciation de l’absurdité, un dépassement du drame. L’humour suppose une conscience lucide. Il suppose un dédoublement, une conscience lucide de la vanité de ses propres passions. On continue alors de vivre ses passions tout en sachant qu’elles sont absurdes, ou stupides même si on ne peut très bien lutter contre.* (IONESCO, 1977b, p. 140).

Em sua escritura dramática o riso desempenha um jogo duplo, em primeiro lugar de acobertamento da tragédia sofrida pelas personagens por meio do automatismo e da falta de finalidade de suas ações, e também da diferença entre ideia (e seu discurso) e realidade. Em segundo lugar, o riso desempenha o papel de deflagração dessa tragédia, a partir do leitor-expectador. Distinguem-se, dessa maneira, o absurdo camusiano e o de Ionesco, pois o primeiro está desenvolvido na consciência lúcida da condição absurda do homem, e o segundo mascara-a na inconsciência das personagens, despertando essa lucidez somente na recepção do texto dramático e na sua encenação.

Essas diferenças e semelhanças que apontamos constituem uma passagem entre o Existencialismo e o pós-modernismo, uma etapa onde os metarrelatos legitimadores da ciência, como aqueles especulativos (da filosofia), e os emancipadores da sociologia e política (LYOTARD, 2004), passam a ser desacreditados pelo fato de estarem fundados em um conceito de onipotência da razão – conceito-postulado da modernidade que tem seu ápice no Iluminismo e sua falência na sua instrumentalização para fins irracionais, no espetáculo da Segunda Guerra Mundial. Ionesco denuncia esse mundo de sistemas de pensamentos forjados para tudo explicar e a frustração por sua insuficiência: “*Certes, nous en connaissons des explications! On nous en a donné beaucoup et nous disposons de toutes sortes de systèmes de pensée [...] tous les systèmes de pensée, toutes les explications paraissent insuffisantes.*” (IONESCO, 1977b, p.133). Anunciando uma pós-modernidade filosófica e artística, Ionesco ignora o sujeito em sua capacidade de formular explicações que deem conta do absurdo do mundo (sem *a priori*, sem finalidade): “*J’ai l’impression qu’il n’y a de raison à rien et que seule nous pousse une force incompréhensible. Il n’y a de raison à rien. Tout est contestable*

*à l'intérieur de soi-même.*” (IONESCO, 1966, p.23). A **farsa trágica**, como o próprio autor define sua escritura dramática, é um conjunto de pensamentos sensíveis que antecipa um movimento filosófico e literário, constituindo uma paródia pós-moderna, ou seja, a expressão de uma modernidade desiludida com os *a priori* e a procura racional de explicação para a condição absurda do homem no mundo. Seu teatro seria uma expressão da impotência dos metarrelatos, e sua transformação paródica. Sem nos determos aqui no conceito de paródia em geral, evocamos Ionesco, cujo pensamento mantém uma analogia com o pensamento do pós-modernismo no que diz respeito à “[...] *impuissance humaine, cette inutilité de nos efforts peut aussi en un sens, paraître comique.*” (IONESCO, 1966, p. 61).

Estabelecendo uma comparação entre a filosofia de Camus e a da pós-modernidade, com relação à noção de razão forjada na modernidade, poderíamos apontar a primeira em sua angústia e revolta diante de uma razão vã para o conhecimento do mundo (CAMUS, 1942), denunciado por Camus por ser o pensamento inerentemente antropológico, ou seja, pelo fato de o homem colocar-se no objeto a ser conhecido. Com relação ao que designaremos sob a etiqueta contundente de pós-modernidade, nesta observamos a diluição do sentimento de absurdo, restando constatar e analisar outra condição, a **condição pós-moderna**, na crítica à onipotência da razão da modernidade. Ionesco avizinhando-se das teorias da pós-modernidade na desconstrução do conceito da razão iluminista, irá afirmar: “[...] *il n'y a de raison à rien. Tout est contestable à l'intérieur de soi-même.*” (IONESCO, 1966, p.23).

A expressão artística dessa pós-modernidade estará traduzida na paródia do pós-modernismo, quando de sua apropriação dos discursos da modernidade a fim de mostrar sua fragilidade. Ionesco, transpondo o discurso do Existencialismo, irá se aproximar de maneira complexa da poética do pós-modernismo, pois este:

[...] não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (HUTCHEON 1991, p. 36).

Essa relação que as obras de um pós-modernismo entretêm com o modernismo é complexa, pois o primeiro se apropria dos textos do modernismo em uma continuidade que estabelece seu pertencimento. Essa continuidade ora leva ao extremo, ora efetua derivações do texto do modernismo, inaugurando

a pós-modernidade em sua vontade de tomar uma via diferente da anterior. Ionesco, assim, procede em um contexto de desilusão quanto à modernidade – essa *déchéance mondaine de l'esprit* – parodiando-a:

*Si j'ai montré les hommes dérisoires, risibles, ce ne fut nullement par souci de comédie. Mais, comme on ne peut guère en ces moments de déchéance mondaine de l'esprit, proclamer la vérité, on peut toujours au moins, montrer ce que l'homme devient ou peut devenir quand il est coupé de toute transcendance... Telle fut ma démarche, j'ai essayé de mettre en évidence ce néant qui est l'absence de foi, l'absence de vie spirituelle. Si je fus donc parfois comique, c'est par souci de pédagogie: le comique n'est que la deuxième face de la tragédie...* (IONESCO, 1991, XCV).

Trazemos aqui alguns comentários sobre as obras *La cantatrice chauve* e *Rhinocéros*. Esta última dirige-se, à primeira vista, ao nazismo, sob a aparência de uma doença, a *rinocerite*. No entanto, Ionesco adverte que sua obra vai contra, sobretudo, “[...] *les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais qui n'en sont pas moins de graves maladies dont les idéologies ne sont que les álibis.*” (IONESCO, 1966, 274). Nessa obra, o automatismo do cotidiano paira sobre a vida das personagens, e nem mesmo a presença do insólito as libera do estado letárgico em que se encontram. O automatismo da condição humana transporta, como já comentado, o sentimento tragicômico de suas vidas para o leitor-expectador. Por meio da personagem Logicien (geralmente as personagens ionescônicas não possuem um nome próprio, são designadas pela profissão que exercem, pois o autor defende a ideia da diluição do ser, substituindo-a, inclusive, pela sua identidade profissional), serão denunciadas tanto as perversões da razão, da lógica, como a manipulação da linguagem, no que elas comportam de falso racionalismo (o absurdo da *décalage* entre ideologia e realidade). Essa crítica de Ionesco aproxima-se com aquela das teorias da pós-modernidade.

Em *Rhinocéros*, duas personagens tomam consciência do insólito-absurdo: Béranger e Daisy. O primeiro comporta-se como um herói em sua revolta metafísica, aproximando-se de Camus, em *L'homme révolté*; fato que o mantém ainda na modernidade. No entanto, Daisy é levada a se juntar às outras já metamorfoseadas – metamorfoses expressando o sentimento do divórcio do homem consigo mesmo (a sensação da *nausée* ou do *inumano*). A consequência que se segue à metamorfose, em seu aspecto coletivo, é o mundo no esvaziamento do **ser**. Sobre esse esvaziamento, Béranger expressa-o, exclamativo: “*Nous sommes seuls, nous sommes restés seuls.*” (IONESCO, 1959,

p.232). Essa personagem, em uma revolta metafísica, se afirmará, contra o vazio inumano do mundo: “*Contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme je le resterai jusqu’au bout! Je ne capitule pas.*” (IONESCO, 1959, p.246).

Outra questão pertencente à literatura e à filosofia da pós-modernidade concerne à concepção da linguagem, encontrando-se patente em sua obra *La Cantatrice chauve*. Ionesco afirma ser esta uma “*tragédie du langage*” (IONESCO, 1966, p.248). A obra apresenta expressões fixas, clichés desgastados, que revelam

*[l]es 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.* (IONESCO, 1966, p.249).

A verdade absoluta ou os “*axiomes élémentaires*” (IONESCO, 1966, p.245) são esvaziados e tornados clichés, em um automatismo da linguagem que traduz o falar impessoal sobre nada, denunciando o apagamento do **ser**, tão absurdo quanto cômico: “[...] *les personnages comiques, ce sont les gens qui n’existent pas [...]*” (IONESCO, 1966, p.249). Essa obra é construída a partir de diálogos de um livro didático de inglês para estrangeiros, o *Assimil*. Ionesco transcreve em sua obra muitos dos seus diálogos, fundados sobre axiomas elementares: a personagem que informa ao seu marido o seu nome, o número de filhos que eles têm, onde eles moram, apresenta pela primeira vez a empregada e um casal de amigos conhecidos! Tudo isso como se ela não soubesse nada, como se houvesse um esquecimento – ou uma inconsciência, ou uma extrema distração dos axiomas elementares (IONESCO, 1966). Ao transcrever esses axiomas, eles começam a ser minados no seu próprio interior, desarticulando a linguagem e retirando a sua função de representação do mundo. O absurdo aí se instala pelo esvaziamento da comunicação e ausência de interação entre as personagens, pela falta do **ser**. A consciência trágica dessa condição das personagens, sob o ponto de vista comparativo entre o absurdo de Camus e o de Ionesco, será restituída pela sua tomada de consciência no riso do leitor-expectador. Serão estes que apreenderão a natureza absurda da comunicação, em um riso trágico.

Ionesco parece construir uma literatura filosófica – em referência ao estudo comparativo entre literatura e filosofia de Macherey (1990) – que antecipa uma discussão que somente anos mais tarde viria à tona nas teorias da pós-modernidade. Em Eugène Ionesco iremos observar o tema existencialista de explicação do mundo e o absurdo deste intuito em sua transformação paródica

sobre a racionalidade que tudo quer abraçar. O seu absurdo é a constatação do vazio, e não mais do sentimento de absurdo que preenche o **ser**. O riso explode na tomada de consciência, pelo leitor-expectador, no sentimento de uma “*décalage*”, (retomando o termo de Ionesco) entre a linguagem-sistemas filosóficos-políticos e comportamentos. Estes se esvaziam em virtude da descrença de sua capacidade de fundamentar uma explicação do mundo e este mesmo. Diante da impotência da razão e da linguagem, nada resta senão o riso que a constata e que a ela reage. Analisado sob esta perspectiva o absurdo de Ionesco, é possível localizarmos sua obra em continuidade e ruptura com o Existencialismo – ruptura cujos passos dirigem-se ao pós-modernismo.

### ***Eugène Ionesco: from influence to creation***

**ABSTRACT:** *Taking into consideration the contemporary intellectual context, including that of Ionesco, and focusing on the concept of the absurd, this article compares the thought of Ionesco with that of the thinkers of Existentialism, and mainly with the existentialist philosophy of Camus. From this comparative perspective, we noticed that the work of Ionesco either presents an excessive expression of Existentialism, or moves away from it. But in both cases, this distinction gives origin to a new expression which will keep similarities with the poetics of Postmodernism.*

**KEYWORDS:** *Ionesco. Sartre. Camus. Postmodernism. Notion of absurd.*

## **REFERÊNCIAS**

BERGSON, H. **Le Rire**. Paris: PUF, 1948.

CAMUS, A. **L'homme révolté**. Paris: Gallimard, 1951.

\_\_\_\_\_. **Le mythe de Sisyphe**. Paris: Gallimard, 1942.

ESSLIN, M. **Le théâtre de l'absurde**. Paris: Buchet/Chastel, 1971.

HUBERT, M.-C.; BERTRAND, M. **Eugene Ionesco: classicisme et modernité**. Aix en Provence: Publications de l'université de Provence, 2011.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história teoria ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IONESCO, E. Ionesco: s'expliquer dans l'inexplicable. **Le Magazine Littéraire**, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/ionesco-s-expliquer-inexplicable-14-01-2014-119463>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Non**. Traduit du roman et annoté par Marie-France Ionesco. Paris: Gallimard, 1986.

\_\_\_\_\_. **Le noir et le blanc**. Paris: Gallimard, 1985.

\_\_\_\_\_. **Théâtre Complet**. Édition d'Emmanuel Jacquard. Paris: Gallimard, 1991. (Bibliothèque de la Pléiade, 372).

\_\_\_\_\_. **Antidotes**. Paris: Gallimard, 1977a.

\_\_\_\_\_. **Entre la vie et le rêve**. Entretiens avec Claude Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1977b.

\_\_\_\_\_. **Journal en miettes**. Paris: Gallimard, 1967.

\_\_\_\_\_. **Notes et contre-notes**. Paris: Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. **La cantatrice chauve suivi de La leçon**. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **Rhinocéros**. Paris: Gallimard, 1959.

LYOTARD, J.-F. **A Condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

MACHEREY, P. **À quoi pense la littérature?** Exercices de philosophie littéraire. Paris: PUF, 1990.

SARTRE, J.-P. **L'existencialisme est un humanisme**. Paris: Nagel, 1970. Disponível em: <[http://www.sandamaso.es/uploaded\\_files/2\\_sartre\\_lexistencialisme\\_est\\_un\\_humanisme.pdf](http://www.sandamaso.es/uploaded_files/2_sartre_lexistencialisme_est_un_humanisme.pdf)>. Acesso em: set. 2014.



