

EUGÈNE IONESCO EM *NON*

Maria Aparecida Antunes de Macedo Le Guirriec*

Resumo: Décadas antes de sua entrada em cena no palco francês, em 1950, com a obra *La Cantatrice Chauve* Eugène Ionesco já irrompia no meio cultural romeno, em 1934, com um conjunto de textos de proposição de crítica literária, intitulado *Nu*. Nele, o autor introduz elementos inabituais a esse tipo de texto, ao intercalar os estudos de teoria da literatura com a biografia e a autobiografia, em um hibridismo que sacode a distinção entre a objetividade da crítica literária, o personalismo da história individual e a ficção. É com o propósito de apontar tal hibridismo em *Nu* e sobretudo de estabelecer uma relação com a especulação filosófica – o existencialismo da geração de 1930 no meio intelectual romeno – que se desenvolverá este trabalho.

Palavras-chave: Ionesco. Existencialismo. Crítica.

■ **D**écadas antes de sua entrada em cena no palco francês, em 1950, com a obra *La Cantatrice Chauve* (2013), Eugène Ionesco já irrompia no meio cultural romeno, em 1934, com um conjunto de textos de proposição de crítica literária, intitulado *Nu* (1991). Nele, há a introdução de elementos que lhe são inabituais, à medida em que intercala aos estudos de teoria da literatura a biografia e a autobiografia. Resulta desse hibridismo certa indistinção entre uma objetividade da crítica literária, o personalismo da história individual e, finalmente, a ficção. É com o propósito de observar tal hibridismo em *Non* e apontar este último como método da crítica ionesciana, acenando uma possível relação com a especulação filosófica – o existencialismo da geração de 1930, no meio intelectual romeno – que se desenvolverá este trabalho.

À referência aos dois países, a Romênia e a França, respectivamente ao país paterno e ao materno, impõe-se algumas linhas sobre sua biografia. Eugen

* Universidade Federal de Sergipe (UFS), Aracaju, SE, Brasil. E-mail: marialeguirriec@gmail.com

Ionescu (nome romeno que depois foi afrancesado para Eugène Ionesco) nasceu na Romênia em 1909. Com a idade de um ano, seus pais mudam para França e ele aí permanece até aproximadamente o início de sua adolescência, quando entra, em 1922, no país paterno, tendo de aprender, aliás, uma nova língua, o romeno. Escolhe para a sua graduação o curso de Letras-Francês, reaproximando-se, dessa maneira, de sua língua materna. Inicia sua carreira de crítico literário em uma época de efervescência cultural e política, em razão da recente formação do Estado da Romênia (1918) com a unificação de diferentes povos e nações. Neste contexto, *Nu* irá desenvolver uma discussão sobre a cultura romena dividida entre sua identidade ou sua inautenticidade, com implicações respectivamente na independência ou dependência perante os países da Europa ocidental, em especial à França. Em meio a esse clima cultural e político, Ionesco produzirá textos para diferentes revistas e que posteriormente serão reunidos em 1934, em *Nu*. Dois anos depois, ele traça o movimento contrário à primeira obra, na aventura de uma pseudobiografia intitulada em romeno *La viata grotesca si tragica a lui Victor Hugo*, em 1936. Mais precisamente, ele empreenderá, nessa espécie de pseudobiografia, a volta do caminho percorrido em *Nu*. Em outras palavras, em *Nu*, o ponto de partida é o texto crítico e o de chegada é a biografia e a autobiografia. Na pseudobiografia que Ionesco escreve sobre Victor Hugo, o objetivo é atingir crítica literária. Em 1938, retorna à França para seguir um doutorado em literatura francesa. Desiste deste último e instala-se definitivamente, em 1942, no seu país materno. Ganha celebridade como dramaturgo em 1952, mantendo intensa atividade literária e crítica até o decênio de 1970. As duas obras escritas na Romênia, anteriormente apresentadas, serão editadas e traduzidas na França: *La Viata Grotesca si Tragica a lui Victor Hugo* é editada pela Gallimard sob o título *Hugoliade* (1982), seguida anos depois por *Nu*, pela mesma editora, com o título de *Non* (1986).

No período passado na Romênia, Ionesco através do estudo da literatura romena, francesa, dos existencialistas cristãos, da filosofia em geral, desenvolve afinidades com o pensamento do “entre guerras” romeno do círculo intelectual reunido em torno do grupo “Criterion”, no qual figuram Nae Ionesco e seus discípulos como Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcanesco e Constantin Noïca. Este grupo não é homogêneo, o que não impede seus membros de guardarem algumas similitudes quanto à crítica ao racionalismo da modernidade – sobretudo na negação de suas teorias científicas e de sua filosofia, erguidas desde o Iluminismo e insustentáveis na história, como no acontecimento da Primeira Guerra Mundial. Além da negação do racionalismo da modernidade, a geração da Criterion levanta-se também a partir da recusa do elitismo ou hermetismo da arte de seus últimos decênios. Substituindo tais negações, os intelectuais romenos propõem a experiência direta do ser na existência (“experiencismo”), que aliás não consegue afastar certa nostalgia de uma essência fora do imanente, traduzida em uma corrente espiritualista. Eugen Simion (2013), em um estudo dedicado ao autor de *Non*, lembra o trajeto dessa corrente, que é a do espiritualismo para a política; inicialmente orientada para a direita, ela atingirá a extrema-direita. Ionesco “reúne-se a esse grupo, quase contra sua vontade” e já estando dele afastado em 1935, como afirma Oana Soare (2013, p. 231). Outra distinção no interior dessa geração é o existencialismo “personalista, antioletivista e antitotalitário” – que é o de Ionesco – contraposto àquele de acento “étnico, absolutista e coletivista”, pertencente à corrente “espiritualista” (CERNAT,

2013. p. 10). Vale ressaltar que mesmo não concordando com as ideias precisas de cada um dos seus membros, o Ionesco da década de 1930 da Romênia participa de uma visão trágica da vida-morte, dividida entre uma consciência aguda do ser em uma existência transcorrida, ou melhor, experimentada no “inessencial”, própria do “experiencismo” e em menor grau, e a nostalgia do “ser”, própria dos espiritualistas. Estes serão conjugados a outros existencialismos em seus primeiros textos dramáticos da década de 1950, tais como o existencialismo do absurdo, de Camus, e aquele de Sartre – este último expresso pelo dramaturgo de maneira paródica.

O existencialismo romeno neste artigo será apontado no emprego singular que dele faz Ionesco como método de crítica literária, à medida que a introdução de biografias e de sua autobiografia põe em marcha a experiência do vivido e concomitantemente derruba as abstrações teóricas dos literatos – romenos, no caso de *Non*. Essas biografias apresentam a existência do ser nos fatos concretos do cotidiano pleno de “inessencialismos”. Eugène Ionesco (1986, p. 258) afirma a importância destes últimos e lembra seu desprezo pelos escritores, sempre à procura dos “momentos fortes” ou “essenciais” da vida para a construção de seus textos. Ele declara: “Ora, separado do inessencial do qual ele recebe sua força e cores, o essencial enfraquece” (p. 258). Um texto que apresenta uma continuidade infinita de momentos fortes (“essenciais”) acaba por esvaziar a vida, não a expressando tal qual ela apresenta-se a nossa existência – plena de platitudes sedimentadas pela vida do dia a dia, ou seja, pelos momentos inessenciais. Na tentativa de escapar dessa polaridade do existencialismo romeno dos anos 1930, dividido entre um espiritualismo (essência) e um experiencismo (inessência), Ionesco em *Non* afirmará ser os momentos fortes, essenciais, oriundos e despertados pelos inessenciais. Os momentos essenciais se “advinham, determinados, preparados e anunciados como os são pelo formigamento do contingente, do insignificante” (p. 259). É esse insignificante que reterá sua atenção: “Ora, para mim é justamente o resto que me interessa. Da mesma maneira, não me interessam na vida de todos os dias senão os detalhes, os bastidores, e os fundos” (p. 259).

Empregos como biografias e sua autobiografia, como “experiência direta” dos “momentos fracos” da existência, acomodam-se à crítica literária ionesciana, pois primeiramente colocarão a nu os personalismos da crítica dos críticos; em segundo lugar o autor, colocando-se ele mesmo como Ionesco civil, e também como personagem no papel de crítico, apresenta-se como ilustração da experiência direta dos mesmos personalismos da crítica, e em graus variados de ficcionalização do “eu”. Todos em cenários plenos de “inessencialidades”, de insignificâncias da experiência vivida (a crítica e os críticos), comparadas com a essência, que tanto pode estar em um sentido da vida, como em Deus, conforme o trecho: “Dilacerado, penetrado da *inutilidade* e do derrisório, não de minha provocação junto à crítica, mas da *própria essência da crítica com relação a Deus*” (IONESCO, 1986, p. 137, grifo nosso).

Em virtude da introdução de elementos incomuns à crítica, faremos uma breve digressão teórica de algumas abordagens sobre a biografia e a autobiografia. Estes termos correlacionam-se com o movimento pendular que sofre o conceito da literatura, ora no acento aos elementos formais dirigidos à chamada literariedade, à pureza literária, adquirindo uma feição essencialista em um afastamento dos referenciais tidos como exteriores ao texto, ora fundamentan-

do-se o conceito na predominância justamente desses referenciais – históricos, biográficos – liberando-se, assim, da abordagem mais essencialista da literatura. Não se valerá neste artigo da pergunta sobre o motivo pelo qual determinada época tem seu pêndulo na literariedade ou em seus referenciais que ultrapassam a pureza textual. Acolhemos a inclusão do “além texto”, pois além de necessária ao desenvolvimento deste artigo, sua inclusão faz-se legítima por ainda encontrar resistência de parte da crítica, herdeira da abordagem essencialista.

Dirigindo-me ao segundo movimento pendular, em uma contrapartida ao estruturalismo e o pós-estruturalismo com o seu apagamento do autor, observa-se um número considerável de estudos sobre autobiografia, no seu neologismo “autoficção”, “autofabulação” “ficcionalização do eu” etc. Todas estas ficando-se para além do essencialismo literário, em uma espécie de indistinção entre personagem ficcional, personagem do autor e o próprio autor – este último guardando graus de ficcionalização do “eu”, que pode ser simplesmente uma instância da enunciação, com forte acento no literário ou uma direção à autobiografia.

Os escritos classificados em categorias tais como autobiografia, como é o caso de Philippe Lejeune (1975), e os dele derivados, sublinham a necessidade da presença de um “pacto autobiográfico” indicado nos próprios homônimos do narrador-personagem-autor. Nesse caso, há a necessidade de o vínculo ser explícito e confessado pelo autor. Esse pacto autobiográfico distingue-se do pacto romanesco, em que o relato é recebido como fictício, sem relação direta a um “fora do texto”, ou às referências externas. A autobiografia, mais do que se construir nesse “eu” da enunciação, ergue-se na história empírica desse “eu”. Doubrovsky vai mais além de Lejeune, ao propor a identidade entre autor e personagem não somente limitada à coincidência de nomes nem à existência do pacto autobiográfico. Ele forja, em 1977, o termo “autoficção” em seu livro *Fils* (2012), entendendo-o como uma ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais, com certo apagamento da personagem em prol do autor. Nas décadas posteriores ao aparecimento desse termo, Doubrovsky prossegue na reafirmação da sua noção de “autoficcionalidade” (2008), mesmo sofrendo críticas dos teóricos da literatura – como veremos a seguir. Para ele, os fatos empíricos possuem maior plasticidade para um certo grau de ficcionalização na escrita, enquanto autor e personagem, ao mantê-los coincidentes, permanecem mais biográficos e menos ficcionais.

Colonna (1989), detrator do “eu” biográfico do autor como gênero literário, vale-se de termos como a “fabulação de si” na enunciação – o que retira o autor de carne e osso de Doubrovsky, substituindo-o por uma instância narrativa. Ele entende essa intromissão autobiográfica como uma recomposição confusa das esferas do privado e do público, não se configurando um gênero, como o quer Lejeune e Doubrovsky. Segundo Colonna, esse “gênero” nada mais é que uma mitomania literária transformada em instrumento de leitura; mais ainda, uma análise para fenômenos de escritura aparentemente marginais – a “baixa literatura”. Grosso modo, a presença do autor (seu estado civil) em seu texto produz uma literatura inferior. Ele categoriza as diferentes escritas, onde o “eu” se mostra ou se imiscui, chamando-as de “autoficção fantástica” ou “autofabulação”. Há nesta categorização a presença do autor no centro do texto, como na autobiografia, mas que se refaz (existência e identidade) em um puro herói de ficção. Na verdade, ele retoma a associação baseada no critério de homonímia autor-personagem, que é de natureza autobiográfica, porém negando as referên-

cias exteriores introduzidas no texto em favor do ficcional. Retornando ao movimento pendular da história da literatura entre literariedade e referenciais externos, Colonna mantém a postura contrária aos últimos intrometidos no literário, tomando a mesma direção de seu orientador de tese, Genette. Este lembra a tensão dicotômica havida entre enunciados divididos em “*diction*” e “*fiction*” – a última portadora por excelência do selo “literário”. Lança-se, dessa forma, uma bipartição entre uma “alta literatura” (*fiction*) e uma “literatura inferior” (*diction*) justamente rebaixada pela presença da história pessoal do autor e referenciais externos que ele introduz em seu texto.

Em seguida a esse parêntese teórico, retornamos à obra *Non*, reconsiderando-a em seu hibridismo, com a alternância de gradações de um Ionesco, seja ao exibir-se como tal, confessando o pacto autobiográfico de Lejeune (1975), seja em outros momentos, ainda Ionesco de estado civil, introduzindo fatos reais que ele confessa biográficos, mas passíveis de reinvenção, como na “autoficção” doubrovskiana, como também alterando-se, em algum grau, em uma “ficcionalização” ou “autofabulação do eu”, em uma escrita saturada de subjetividade, semelhante àquela proposta por Colonna. Na realidade, tais categorizações serão empregadas neste artigo sabendo-se de suas limitações e incompletudes, pois elas não recobrem a infinitude, a simultaneidade, a alternância das gradações de elementos biográficos e autobiográficos, embaralhadas ao ficcional, no jogo da escrita ionescônica. De qualquer maneira, o autor lançará mão do embaraçamento das esferas do ficcional e do histórico, tendo como substrato existencialista o “fato concreto” com a finalidade da crítica ao personalismo e ficcionalização da crítica.

Non inaugura essa intromissão do “eu” de Ionesco, ora como autor, com estado civil, endereço etc., ora como personagem de si mesmo, ficcionalizando-se, ora fazendo a ficcionalização de biografias – aliás, essa convergência e emaranhado dos fatos empíricos, ficção, autor, personagem irão se prolongar em seu texto dramático a partir da década de 1950. Reaparecerá em personagens que desempenham o papel de crítico, como aquelas de *Victimes du devoir* (2013f) e *Amedée ou comment s’en débarasser* (2013a), por exemplo. Ionesco surge como autor em sua própria ficção em seu homônimo como em *Impromptu de l’Ame* (2013b), que se vê às voltas, como dramaturgo, com seus críticos, em uma espécie de tribunal. Confessa ser seu duplo a personagem Bérenger de *Tuer sans gage* (2013e), de *Rhinocéros* (2013d), de *Piéton de l’air* (2013c) (nesta última Bérenger é um escritor célebre que desiste de escrever). Estas obras podem ser aproximadas à classificação de Colonna, em que o autor se coloca no centro do texto, mas com existência e identidade transformadas em uma história irreal, ou seja, transmutada em puro herói de ficção.

Atualmente recupera-se seus textos críticos mesclados ao ficcional e à biografia a fim de integrá-los ao conjunto de seus textos literários, tal como pretende Norbert Dodille (2010). Em seu estudo *Des mises en scène de soi dans les interviews de Ionesco*, ele defende a inclusão das “entrevistas de Ionesco em sua obra, na variedade de seus modos de falar sobre o mundo e a gama estende-se desde suas peças de teatro aos artigos de imprensa, às memórias, aos jornais” (DODILLE, 2010, p. 128). Enumeramos, a fim de ilustração, alguns textos híbridos de Ionesco, escritos na década de 1960 e 1970, tais como *Notes et contre-notes* (1966), *Entre la Vie et le Rêve* (1977b), *Journal en Miettes* (1967), *Passé présent présent passé* (1968), *Antidotes* (1977a).

Por outro lado, desenvolve-se também estudos sobre a penetração da autobiografia em seu texto de acento dramático. Nathalie Macé (2011, p. 182), em “Le théâtre d’Eugène Ionesco, ou la mise en scène autobiographique de l’écrivain”, irá conceber o texto dramático ionesciano como uma construção autobiográfica classificada de “literária ou poética”, que seria a transformação do autor, com suas marcas em seu próprio texto, em herói de sua ficção – o que remete, mais uma vez, à “autofabulação de si”, de Colonna.

Ionesco irá apresentar *Non* em duas partes: a primeira intitulada “Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu e Camil Petresco” e a segunda parte desenvolvida sob o nome “Falsos itinerários críticos”. Na primeira, expõe-se como estudioso literário e desponta fragmentos de biografias de críticos e escritores romenos. *Grosso modo*, segundo o dramaturgo franco-romeno, o amálgama impessoalidade e crítica, tão caro aos literatos, não se sustenta e, para demonstrar sua fragilidade, ele lança mão de trechos biográficos de literatos/escritores com o objetivo de expor as fissuras no edifício da crítica. A segunda parte será desenrolada em uma espécie de anticrítica, em sua autocrítica (e autobiografia), com reflexões sobre o vínculo intrínseco entre o autor civil e sua obra. Essa parte é mais complexa, pois aí se embaralham a autoficção e a fabulação de si, respectivamente um Ionesco de carne e osso que pode ou não modificar os fatos presumidamente autobiográficos (a autoficção de Doubrovsky) e um Ionesco-autor que se reinventa na ficção (autofabulação de Colonna).

No *preâmbulo* para a tradução de *Non*, na França, o dramaturgo admite sua inabilidade e algumas incoerências dessa obra, porém destaca haver aí “afirmações mais profundas, mais espirituais” que estarão presentes ao longo de sua vida e obra, estando colocadas em cena nos seus textos dramáticos a partir de 1950. As “afirmações mais profundas” que precedem o seu teatro do absurdo estão prefiguradas no seu existencialismo: dispomos tão somente da reflexão sobre o essencial (o ser), sendo este entrevisto pelo inessencial. No entanto, o seu teatro do absurdo vai mais além, sendo o essencial esquecido ou enterrado por elementos inessenciais em seu texto dramático. Será o seu teatro, o público especificamente, que por meio da experiência-limite do fato, do concreto, da existência das personagens, tomará consciência da ausência do ser nestas.

Sua crítica à atividade dos literatos imprime a antinomia essência-não essência, ressaltando a crença destes na revelação da essência, nos seus textos de crítica literária. Segundo Ionesco, o primeiro elemento da antinomia não prepara nem anuncia o outro, a essência; a atividade da crítica é apenas inessencialidade: retórica, verbosidade, eloquência, clichês, transcendências forjadas, contingências temidas, existências produzidas pelo histórico e pelo ficcional. Ele ressalta que, contrariamente a essa inessencialidade, os críticos “se gabam de saber fundar seu presente na eternidade. Eu não encontrei esse truque”. Ao existencialismo “experientialista” romeno da década de 1930, une-se ao humor ionesciano, retratado em biografias que expõem diretamente o “fato concreto”, em existências limitadas ao cotidiano do meio literário, pleno de “inessências”, beirando à farsa. Ionesco reportará sua vivência com os críticos, com suas produções, imitações uns dos outros, com os usos de obras como pretextos para exercícios estilísticos, retóricos.

Na *primeira parte*, sobre os críticos de Tudor Arghezi, ele cita Lovinesco, conhecido pensador da época, destacando suas antiquidades e sua crítica pessoal asséptica, que reproduz tão somente a crítica de seu meio intelectual:

“[...] ele sabe ouvir com atenção e deixar-se docemente levar-se pela corrente das águas críticas que o envolvem e nas quais ele se agita” (IONESCO, 1986, p. 23). Agudiza-se a crítica na apresentação de elementos biográficos cômicos, com literatos que se imitam uns aos outros: “a propósito da natureza influenciável de M. E. Lovinesco, eu conheço duas histórias, uma que me foi transmitida por alguém digno de confiança e outra vivida por mim mesmo” (IONESCO, 1986, p. 27).

Outra crítica de Ionesco diz respeito às generalizações vagas e excessivamente abstratas presentes nos estudos da literatura. Ele as ilustra por meio da biografia de um conhecido literato habituado às grandes generalizações em suas comparações, a tal ponto de serem aplicáveis a quaisquer escritores. A biografia desloca o estudo literário para a experiência última da realidade do corpo, ainda na verticalização alto/baixo. O movimento é traçado a partir das nuvens das abstrações gerais e pretensamente eruditas e conclui-se na concretude do corpo:

[...] os dois ultrapassam a corrente política de seu tempo; todos dois são atormentados, todos dois são grandes poetas. Este paralelo poderia prolongar-se ao infinito: todos os dois têm bigodes, todos os dois são morenos, nenhum deles tem dentadura [...] (IONESCO, 1986, p. 24).

Além desse rebaixamento dos críticos em suas generalizações, o autor de *La Cantatrice Chauve* aponta outra crítica, observando o literato derramar-se nos textos que serão analisados. Este tomará o texto-primeiro, o literário, servindo-se dele como modelo a ser estilizado em seu texto crítico. Neste caso, estariam na verdade próximos das “escritas do eu” derivadas de uma expansão impressionista; o autor de *Non* toma ainda como exemplo os estudiosos da poesia de Arghezi. Ionesco (1986, p. 61) afirma ser a emoção – que não se confunde com um impressionismo do autor ou crítico – a condição de existência da arte, assinalando seu pertencimento “à obra de arte e não ao crítico, que não deve ser um leitor como os outros”. Se essa crítica constitui um simulacro das obras de Arghezi, estas por sua vez não passam, segundo o autor franco-romeno, de estilizações de modas do seu momento, como as reproduções de Mallarmé. A poesia de Arghezi, ou sua “épica muscular”, atesta uma técnica convencional e higienizada da personalidade, em proveito do artificialismo travestido de absoluto. Com humor, Ionesco (1986, p. 39) descreve uma possível cena a leitura de Arghezi, tendo como ouvintes “as mentes filosóficas de alunos do primário”. Em seguida acrescenta: “E agora para os alunos do colégio: ‘Livro amado, ô livro inútil/ Resposta não há a nenhuma pergunta’” (p. 39).

Os elementos biográficos ocuparão quase todo o capítulo seguinte, sobre Camil Petresco. Eles iniciam-se já em suas primeiras linhas: “Recentemente encontrei na rua Serban Cioculesco. Ele deu um pulo, horrorizado, seus cabelos eriçaram-se quando lhe disse que o *Patul lui Procust* [de Petresco] era o pior livro dos últimos dez anos” (IONESCO, 1986, p. 103). Mais interessante ainda é a “anedota literária” (IONESCO, 1986, p. 157), que conclui a primeira parte de *Non*. Na realidade, ela é uma espécie de autobiografia perpassada de trechos biográficos de Petresco. Ionesco narra a história de um artigo que ele escreveu desfavorável a Petresco, a violência com a qual este a recebeu, a consequente ruptura entre eles, seguida de perseguição. Essas páginas mantêm um tom confessional, mas o Ionesco da derrisão não se ausenta aí, como nesta observação:

De qualquer maneira eu não teria jamais acreditado que um homem da qualidade intelectual de M. Camil Petresco pudesse levar a sério minhas palhaçadas críticas, mesmo e sobretudo se elas tivessem tido alguma chance de ter repercussões na imprensa internacional mundial (IONESCO, 1986, p. 134).

A introdução de biografias efetua um desarranjo da crítica dos literatos, contemporâneos do autor, ao retirá-las de suas abstrações, do “absoluto”, para o contingente, o empírico, limitando-as ao cenário de seus autores, onde transitam com nomes, endereços, estado civil – todos a repisar lugares comuns, em um cômico propulsionado pelo automatismo de repetição de palavras e gestos, como aquele analisado por Bergson (2012) em seu estudo sobre o riso. Novamente ele efetua o movimento descendente, no alto/baixo, notadamente o rebaixamento da gravidade presumidamente séria da crítica, construída sob convicções e *a priori* (expressas nos automatismos) em um abandono da obra a ser estudada.

Além da introdução da biografia e autobiografia como instrumentos críticos sobre os estudos da literatura, acresce-se aí o fato de Ionesco apresentar-lhes como personagens de si mesmos – a inconsciência de si restringindo-os como “ser”, e limitando-os somente no “ser crítico”. São personagens deles mesmos, por limitarem-se a não ser senão literatos. Ionesco obedece, assim, à concretude da aparência, da existência no fato vivido, mostrando um existencialismo pelo de humor e anterior ao de Sartre (1980) em sua obra *L'être et le néant*, na imagem de um garçom de café, limitado e ocupado em “ser” tão somente a sua profissão.

Quanto ao próprio autor, também ele desdobra-se em personagem-crítico, colocando-se em cena como literato, em uma confessa autofabulação; exhibe-se em termos pessoais com o objetivo de denunciar a personalização de toda crítica presumidamente esterilizada do “eu”, desmascarando-a como simples jogo retórico isolado de qualquer verdade, como neste excerto: “Quanto a mim o que eu tinha a ganhar, o que tinha a perder em toda essa história? Eu jogo tão somente pelo amor gratuito – ou quase – do jogo” (IONESCO, 1986, p. 142). Sobre a certeza dos críticos na luta pelo triunfo de uma ideia, ele traz Chestov em seu texto, em sua referência sobre a independência entre a verdade e a certeza: “O filósofo russo mostra como a certeza pode desenvolver-se paralelamente – e em uma independência total – com a verdade” (IONESCO, 1986, p. 116).

Ionesco (1986, p. 134), diante do desprendimento desses dois conceitos (certeza e verdade), opta pelo jogo retórico da crítica, com sua conseqüente – ainda segundo ele – inutilidade; desta vez a inutilidade da notoriedade: “[...] triste espetáculo de algumas cabeças de madeira humana que emergem acima da manada. E dessa maneira, empoleirando-nos acima das cabeças dos outros aproximamo-nos de Deus; seria apenas um metro a mais?”. Ele anuncia a notoriedade dos literatos como uma tentativa de “ser” cujo resultado é uma existência de vacuidades. O autor franco-romeno irá prosseguir na recorrência ao movimento alto/baixo, trazendo com constância a concretude de uma existência limitada à função de crítico, como quando comenta sobre o talento do literato: “O que se nomina talento não é nada além de uma simples habilidade perfeitamente inessencial, uma facilidade lamentável, breve, tão gloriosa, tão invejável como uma pera amassada” (IONESCO, 1986, p. 237).

Non traz a concretude do existencialismo de seu círculo intelectual, expressa na existência dos gestos medidos, palavras clichês. O dramaturgo-crítico imprin-

me ao seu texto “inessencialidades” características da crítica, como o seu jogo solitário e já perdido desde seu início, e outro, jogado ou encenado no coletivo, isto é, em seu meio literário, que ele nomeia “torneio literário: “Mesmo se eu tomasse o jogo de forma séria, eu só poderia não ganhá-lo. Mas que diabo é esse de ninguém poder jamais sair vencido do torneio literário” (IONESCO, 1986, p. 142).

A sua crítica em cena, em uma autobiografia, alcança a “crônica literária” (IONESCO, 1986, p. 174) e “ensaio” (IONESCO, 1986, p. 191). Em uma espécie de prólogo, ele confessa que iniciará um jogo crítico onde se ausenta a questão da verdade. O alvo é o romance *Maitreyi* (ou *La Nuit Bengali*, em sua tradução para o francês), de Mircea Eliade. Ao explicar uma crítica favorável, ele afirma que sobre ela pesaria um ar de ingenuidade e inabilidade intelectual. O contrário se dará na construção de uma crítica desfavorável, que tomaria ares de *performance* intelectual e crítica. Como exemplo desses extremos de crítica, comuns em seu tempo, ele entra em cena novamente como personagem-crítico, a fim de demonstrar a “identidade dos contrários” encenando essas duas críticas em *Maitreyi*, de Eliade, seu contemporâneo.

Conhecedor da literatura mundial, crítico que domina os materiais próprios à análise literária, experiente na construção e desconstrução de textos (emprego o termo sem a obediência ao conceito derridiano), Ionesco-personagem inicia um estudo favorável a *Maitreyi* intitulado “Primeira crônica literária”. Ele nos livra aí uma crítica impressionista, empregando uma linguagem retórica, em uma espécie de liturgia, à maneira dos literatos, da obra; esta “ressoa um timbre, estremece um acento, queima uma confissão febril [...]” (IONESCO, 1986, p. 177). A personagem Ionesco orador, em um acesso genial e humorado de clichês literários, segue sua crônica, pontuando-a com termos tais como “fogos”, “luzes”, “paixão”, “tortura”, “sofrimento”, reiterando a exata identidade entre o romance e o sentimento do leitor. Segue seu estudo afirmando ser Eliade, o demiurgo, que recria o mundo em sua obra: seus objetos, personagens, acontecimentos são amplificados, transitando entre realidade e magia. Para elevar a obra ao universal, tal como seus contemporâneos, Ionesco (1986, p. 179) aponta a tragédia grega como modelo de Eliade, sobretudo no ritmo da ação na preparação do final. A seguir discute o aspecto universal e particular da obra e, por fim, coloca-a na linhagem de textos que atravessaram os séculos, como *Tristan et Iseut*, *Paul et Virginie*, *Manon Lescaut*, *Atala*, *René*, *Werther* etc. Pelo viés de uma formação literária, por meio do domínio de uma linguagem pateticamente literária, o futuro dramaturgo encena em uma paródia a personagem do crítico severo, arrancando risos.

Na “Segunda crônica literária” sobre *Maitreyi*, de Eliade, faz-se a segunda aparição de Ionesco personagem. Dessa vez, ele assume a postura demolidora da obra. Refere-se ao seu romance como um gênero como aqueles dos “pequenos romances franceses”, fácil, condenado ao sentimentalismo, em uma recusa à aspiração “intelectual, espiritual, moral ou estética” (IONESCO, 1986, p. 183). Ionesco personagem, assim como aproximou Eliade de figuras reputadas, agora aproxima-o de nomes menores: “À imagem de seu modelo Papini, Mircea Eliade sonhou ser Deus, ou pelo menos seu profeta, ou pelo menos, pelo menos enciclopedista. Ele fracassou” (p. 184). Sobre o estilo, Ionesco-personagem-crítico dispara contra seu alvo, justamente naquilo que antes lhe era favorável: nessa altura, a originalidade a “estilística é uma prova de fraqueza intelectual” (p. 184). O estilo está a serviço do sentimentalismo piegas. Ionesco aproxima a obra,

como na crítica favorável, à literatura mundial, porém apontando as suas fragilidades. Para tanto, assinala o “panteísmo naif” (IUNESCO, 1986, p. 186) de Bernardin de Saint-Pierre e de Jean-Jacques Rousseau. A linhagem literária de Eliade não o faz, nessa segunda crítica, um bom escritor; ao contrário, ela traduz a falta de originalidade.

O autor franco-romeno oferece-nos duas encenações de si mesmo dirigidas para o mesmo objeto, construindo para tanto a personagem do crítico complacente e aquela do crítico severo – todos fundamentados em arbitrariedades na exibição de jargões instrumentalizados, onde ausenta-se análises mais apuradas sobre a obra as quais deveriam debruçar-se. Em última análise, Ionesco coloca em cena a história dos críticos e suas ficções. Ele, um recém-formado no curso de Letras e dominando a técnica da crítica acaba por esboçar cenas que serão ampliadas posteriormente em seu teatro. O autor de *Non* abarca na totalidade das críticas as suas próprias e, sobre elas, concebendo-as todas como um jogo:

Todas essas discussões não são senão desfiles, piruetas, fugas e poeira nos olhos [...]. Sirvo-me, sem remorso e sem medo, de minhas impertinências, de minhas flores retóricas, de meus acessos de eloquência vazia e deles me gabo (IUNESCO, 1986, p. 142-143).

Seu estudo revela a tentativa de escapar à falta de lucidez de uma “rinoce-rontite” intelectual, na recusa de “ser-personagem” como o são, segundo ele, seus colegas. Eugène Ionesco ocupa o primeiro plano em *Non*, ora quando da criação de sua personagem de literato diante de seu meio literário (e sua produção crítica) na simulação de uma convicção desenvolvida até à beira de seu contrário, ora quando de sua exibição em pessoa, em carne e osso, a fim de conflagrar o caráter pessoal das convicções com as quais se baseiam a crítica dos seus contemporâneos. Ao provocar uma convergência de “eus”, tonalizados na autobiografia e na ficção, ele estremece com seu riso os estudos da literatura.

Em um dos últimos capítulos de *Non*, ele afirma em tom sério:

Eu não tenho nenhuma vontade de me encontrar face a face comigo mesmo, em todos os cantos, até mesmo no momento em que esperava ter conseguido fugir. Estou cansado disso tudo. Até quando vou me admirar, acariciar-me, agradecer-me, observar-me, conhecer-me, reconhecer para conhecer em todos os espelhos, em todos os céus, em todas as águas, todas as estrelas? (IUNESCO, 1986, p. 272).

Além do flagrante trecho autobiográfico no seu livro de crítica literária, ele faz-se, assim como o faz com relação aos literatos, alvo de sua própria crítica, no tocante à validade (resultado de uma verdade), pois infiltrados do “eu”. Tal como na segunda parte de sua obra, intitulada “Da identidade dos contrários”, Ionesco confessa transitar entre duas críticas contrárias – a sua e a dos literatos – que já prenunciam, neste título, idênticas:

Sempre considereei minha “convicção” como uma condição totalmente acessória e inútil, mais em nenhum caso como garantia de verdade. Sendo minhas convicções de base as mais tristes, estou sempre pronto para acreditar que o verdadeiro reside nas convicções opostas as minhas. Na realidade, eu não tenho a menor convicção (IUNESCO, 1986, p. 133).

Entretanto, ele irá assinalar que sua falta de convicção ultrapassa o plano literário, e atinge o domínio filosófico. Na realidade, Ionesco irá confessar ser justas suas discussões e controvérsias literárias e tomadas de posição. Sobre essa falta de convicção, estampada ao longo de seu texto, lembramos o Posfácio de *Non*, onde apresenta-se uma apreciação nomeando-o como “o livro de uma experiência limite”; desgastada e vaga no seu emprego, já instalada no jargão do discurso literário, seria como tal recebida, se a partir dela não nos lembrássemos de um sentimento existencialista da Romênia dos anos 1930, dividido entre uma aspiração metafísica (essência) e a aceitação/fruição possíveis da condição do ser somente na experiência bruta, do cotidiano, existência vivida (inessência) – no caso aqui, na biografia e na autobiografia.

Non tem sua importância por seu método crítico singular no emprego do vivido existencial das biografias e autobiografia, mais legítimo que os instrumentos da crítica, segundo o autor e conforme ele o ilustra no capítulo “A identidade dos contrários”. Este método de emprego do vivido, do cotidiano de inessencialidades será deslocado para a literatura, no seu teatro da derrição. Lembremos a indagação do pensador sobre seu texto crítico ser um substituto que obstaculiza o literário: “faço crítica literária em lugar de escrever, de contar – mas o que me impede, então, de escrever?” (IONESCO, 1986, p. 88). Na realidade, *Non* dá os primeiros passos para a construção de seus textos dramáticos tragicômicos, erguidos justamente no cômico das inessências do vivido, que anuncia o esvaziamento do ser, ou da essência.

EUGÈNE IONESCO IN *NON*

Abstract: More than ten years before he appeared in the French literary landscape in 1950 with his work *La Cantatrice Chauve*, Eugène Ionesco had already emerged in the Romanian cultural milieu thanks to a collection of texts relating to literary criticism published in 1934 under the title *Nu*. He introduced unusual elements to this type of text by interposing studies or theories of literature, biography, and autobiography in a hybridism that blurs the distinction between the objectivity of literary criticism, the personalism of personal history and fiction. The work presented here aims to emphasize this hybridism as it appears in *Non* and above all to establish a relationship between the unusual elements introduced by Ionesco in the criticism and existentialism of the 1930s in the Romanian intellectual milieu.

Keywords: Ionesco. Criticism. Existentialism.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. *Le rire*. Essai sur la signification du comique. Paris: PUF, 2012.
- CERNAT, P. *Existențialismul românesc interbelic*. 2013. Tese (doutorado). București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Disponível em: https://cultura-postdoc.acad.ro/cursanti/sinteze/cernat_paul.pdf. Acesso em: 21 jul. 2019.
- COLONNA, V. *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>. Disponível em: 20 set. 2015.

- DODILLE, N. Des mises en scène de soi dans les interviews de Ionesco. In: *Colloque de Ceresy – Lire, jouer Ionesco*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- DOUBROVSKY, S. *Entretien avec Doubrovsky (1)*. Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Entretien-avec-Serge-Doubrovsky-1>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- DOUBROVSKY, S. *Fils*. Paris: Grasset, 2012.
- ELIADE, M. *La nuit Bengali*. Paris: Gallimard, 1979.
- IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.
- IONESCO, E. *Journal en Miettes*. Paris: Gallimard, 1967.
- IONESCO, E. *Passé présent présent passé*. Paris: Gallimard, 1968.
- IONESCO, E. *Antidotes*. Paris: Gallimard, 1977a.
- IONESCO, E. *Entre la vie et le rêve: entretiens avec Claude Bonnefoy*. Paris: Gallimard, 1977b.
- IONESCO, E. *Hugoliade*. Tradução Dragomir Costineanu. Paris: Gallimard, 1982.
- IONESCO, E. *Non*. Tradução Marie.-France. Ionesco. Paris: Gallimard, 1986.
- IONESCO, E. *Nu*. Bucuresti: Editura Humanitas, 1991.
- IONESCO, E. *Amedée ou comment s'en débarrasser*. Paris: Gallimard, 2013a. (Col. Bibliothèque de la Pléiade).
- IONESCO, E. *Impromptu de l'Ame*. Paris: Gallimard. 2013b. Col. Bibliothèque de la Pléiade.
- IONESCO, E. *Piéton de l'air*. Paris: Gallimard, 2013c. (Col. Bibliothèque de la Pléiade).
- IONESCO, E. *Rhinocéros*. Paris: Gallimard, 2013d. (Col. Bibliothèque de la Pléiade).
- IONESCO, E. *Tuer sans gage*. Paris: Gallimard, 2013e. (Col. Bibliothèque de la Pléiade).
- IONESCO, E. *Victimes du devoir*. Paris: Gallimard, 2013f. (Col. Bibliothèque de la Pléiade).
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- MACÉ, N. Le théâtre d'Eugène Ionesco, ou la mise en scène autobiographique de l'écrivain. In: HUBERT, M. C.; BERTAND, M. (dir.). *Eugène Ionesco*. Classicisme et modernité. Aix en Provence: Publications de l'Université de Provence, 2011.
- SARTRE, J.-P. *L'être et le néant*. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris: Gallimard, 1980.
- SIMION, E. *Le jeune Eugen Ionesco*. Tradução de Virgil Tanase. Paris: L'Harmattan, 2013.
- SOARE, O. *Les antimodernes de la littérature romaine*. 2013. Tese (Doutorado em Filologia) – Universidade de Paris IV – Sorbonne e Universidade de Bucareste, Paris, 2013. Disponível em: www.theses.fr/2013PA040114.pdf. Acesso em: 21 jul. 2019.

Recebido em 2 de agosto de 2018.

Aprovado em 18 de março de 2019.