

A Comicidade no Teatro de Ionesco: o espaço do  
riso em *As Cadeiras*

Mariana de Lima e Muniz e Maria Gorete Oliveira  
de Souza

## Resumo |

Neste artigo, tratamos do teatro do absurdo francês dos anos 1950, especialmente, o teatro de Ionesco. A fim de relatar o cômico no teatro do absurdo, recorreremos às pesquisas de Bakhtin no campo do cômico-sério, em que o teórico descreve os elementos da carnavalização, bem como suas categorias de classificação. Escolhemos *As Cadeiras*, entre as peças de Ionesco, para uma análise das categorias bakhtinianas de espaço: limiar e praça pública. É no espaço que os corpos se movem e as ações acontecem e, segundo Bakhtin, no limiar, acontecem as crises e as reviravoltas, enquanto que na praça pública, sucedem-se as catástrofes e os escândalos. Devido a isso, este artigo se desenvolve pelas considerações de como o riso em *As Cadeiras* se acomoda dentro dessas duas categorias de espaço.

Palavras-chave: Riso. Cômico. Teatro do Absurdo. Ionesco. Bakhtin.

## Abstract |

In this article we speak about the french theater of absurd, specially, Ionesco's drama. For relating the comic humor of the Theater of the Absurd, Bakhtin's researches into the serious comic field was requested because from this field Bakhtin had described elements of carnivalization and has named the categories into which he identified such elements. Among the Ionesco's plays, on the purpose of an analysis on *limiar* and *public square*, bakhinian space categories, we chose *The Chairs*. It's on the space that the bodies move themselves and the actions happen. According to Bakhtin, in the *limiar* happen crises and turnabouts, while in the *public square* happen catastrophes and scandals. As a result, this article is developed by the considerations about the way the comical laughing in *The Chairs* inhabits these both space categories.

**Keywords:** Comical laughing. Comic. Theater of the Absurd. Ionesco. Bakhtin.

## Introdução

Se são trágicas ou cômicas as peças do teatro do absurdo, às vezes, causa dúvidas. Esse teatro mexe com as paixões humanas, aludindo sobre seus males, suas dores. Tal matéria, no entanto, deu muito pano para as mangas da comicidade desse teatro que se fez nos anos 1950, especialmente, na França, onde produziam Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Principal expoente do teatro do Absurdo, Eugène Ionesco declara em entrevista a Martin Esslin (1968), quando este pesquisava para escrever a obra *O teatro do Absurdo*, que não conseguia entender a diferença que se faz, separando o que é cômico do que é trágico. Em seguida, Ionesco expõe algumas razões para sua concepção, buscando elucidar sua posição ao crítico. Conforme a compreensão do dramaturgo, comparado ao trágico, o cômico, sendo em si a intuição do absurdo, não aponta nenhuma saída. Nessa condição, o cômico iria muito acima do desespero e também da esperança. Revela ainda as reflexões do dramaturgo que só o cômico faria o homem conseguir forças para suportar a tragédia que é a existência.

Essas declarações, aliadas às suas próprias leituras, levam Esslin a traçar um perfil das peças de Ionesco. Nesse perfil, o esquema das peças é descrito como idêntico ao do orgasmo: início, intensificação, aceleração, proliferação, tudo crescendo até atingir a culminância, que é o ponto de saturação das tensões psicológicas, levando por fim o corpo ao limite insuportável. Depois daí, é preciso relaxar: aparecem liberação e alívio da tensão e acomete-se pela sensação de serenidade. “Tal liberação toma forma de riso, e é por isso que as peças de Ionesco são cômicas” (ESSLIN, 1968, p. 171).

O riso consequente do esquema descrito por Esslin dialoga com a carnavalização, de Bakhtin. O exemplo que segue revela a praça pública

carnavalesca bakhtiniana. Embora à primeira vista não se vislumbre, de imediato, a carnavalização dos acontecimentos dramáticos, no processo da peça, vão emergindo as imagens, a cosmovisão e as ações carnavalescas como categorias encontradas no mundo de Ionesco. Categorias estas que serão descritas nas considerações deste artigo, como referência ao espaço do cômico no absurdo ionescuiano.

## O espaço do riso em *As cadeiras*: a praça pública e o limiar

Antes de quaisquer considerações, é importante fazer referências às duas categorias: *praça pública* e *limiar*. Enquanto *praça pública* é um espaço delimitado, *limiar* estabelece o limite entre um espaço e outro, como se pode ver a seguir. Para as considerações sobre *praça pública* podemos destacar este trecho da obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*: “O cronotopo real é a praça pública (*a ágora*). Foi ali que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida na Antiguidade clássica” (BAKHTIN, 1993, p. 251, grifo do autor). Já para as considerações sobre limiar, referimos o trecho da tese *Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do teatro do absurdo e suas reverberações na contemporaneidade*:

Da visão filosófica da universalidade se estabelece na menipeia uma estrutura triplanar em que se movem as ações e os confrontos dialógicos (síncrise). Os três planos envolvem o homem em suas polaridades: o plano da terra, o do céu e o do inferno. “A estrutura triplanar da menipeia exerceu influência determinante na estrutura do mistério medieval e da sua tipologia cênica” (BAKHTIN, 1981, p. 100). Do limite entre esses planos, potencializou-se um gênero

dialógico dentro da menipeia, [...] que é o *diálogo no limiar*. A terra limita-se com o céu e com o inferno; céu e inferno limitam-se entre si e com a terra (SOUSA, 2014, p. 51).

Embora, teórica e filosoficamente já se preveja que a condição do limiar é a de estabelecer limite, como se compreende a partir de Bakhtin (1981), nem todas as peças de Ionesco deixam tão clara a transposição desse limite quanto *A lição*. É praticamente inevitável perceber que, no exato momento em que a aluna cruza o portal e adentra a sala de espera da casa do professor, aquela fração do espaço é o limite entre os dois mundos: o mundo da vida e o mundo da morte. Mas em *As Cadeiras*, esse limite é, em si, uma extensão do próprio conceito teórico da categoria *limiar*.

Nessa linha tênue e imaginária em que se separam os espaços da experiência humana, sobrevêm muitas ocorrências na vida dos indivíduos, as quais se alternam entre as trágicas e as cômicas, sendo experimentadas em praça pública. Nas leituras dos limiares implicados no teatro ionescuiano, o riso flui exatamente nesse ponto onde a tragédia passa do limite e se transforma na outra face da moeda, a comédia.

Para fins de analogia, pode-se sugerir que, assim como os festejos do carnaval ritualizam o limiar como passagem (BAKHTIN, 1981), o teatro de Ionesco absorve a ideia do ritual carnavalesco e sugere dramaticamente que vida e morte, em um ponto qualquer, se encontram e se fundem. Consequentemente, essa fusão é apreensível em *As Cadeiras* por uma recorrente circularidade. Para melhor situar as ideias e obter melhor compreensão do que se vai analisar aqui, seguem breves considerações de um resumo da peça:

Numa torre circular situada numa ilha (muito semelhante à de Beckett em *Fim de Partida*) mora um

casal de velhos, o marido com 95 anos e a mulher com 94; o marido é porteiro-zelador, muito embora seja difícil conhecer como poderia ele ter tal emprego em local tão deserto. O casal está esperando a visita de um grupo de pessoas importantes que foi convidado para ouvir a mensagem que, no fim da vida, o velho deseja legar à posteridade – o fruto de sua experiência. Os convidados chegam; não são vistos nem ouvidos, mas os dois velhos vão enchendo o palco com um número sempre maior de cadeiras para acomodá-los, enquanto falam torrencialmente em termos de conversa polida. A multidão se torna cada vez mais compacta, os dois velhos têm cada vez maior dificuldade em movimentar-se em meio a ela, e finalmente chega o próprio imperador; está tudo pronto para o aparecimento do orador. Este entra, e é um personagem real. Tranquilo por saber que sua mensagem será transmitida, o velho se suicida pulando no mar, seguido pela velha. O orador encara a multidão de cadeiras e tenta falar, mas é surdo e mudo, e só consegue emitir sons borbulhantes e inarticulados. Afinal, ele resolve escrever alguma coisa num quadro-negro, mas não passa de uma confusão de letras sem sentido (ESSLIN, 1968, p. 135).

Num ambiente descrito como circular que, em teoria, representaria a praça pública, o limiar sugerido é bem sutil e significativamente representado por paredes que se trasladam por uma reentrância. Nas preliminares do texto, uma descrição do cenário apresenta as duas categorias, e já de pronto se distingue o que remete à *praça pública* (o espaço da catástrofe e do escândalo) e o que remete ao *limiar* (o espaço da crise e da reviravolta). Igualmente, é este o cenário em que se ambienta *As Cadeiras*:

Paredes circulares com uma reentrância ao fundo. É uma sala muito despojada. À direita, partindo do proscênio, três portas. Depois uma janela com um banquinho à frente, e mais uma porta. Na reentrância do fundo, uma grande porta de honra com dois batentes e mais duas portas, uma em frente à outra e de cada lado da porta de honra: essas duas portas, ou pelo menos uma delas, são quase ocultas aos olhos do

público. À esquerda do palco, sempre partindo do proscênio, três portas, uma janela com um banquinho exatamente defronte à janela da direita, e também um quadro-negro e um estrado. [...]. Na frente do palco, duas cadeiras, lado a lado (IONESCO, 2004, p. 89).

A sala, praticamente despojada de móveis e adereços, dialoga com o vazio existencial, pelo qual quase sempre o dramaturgo começa suas peças. Por assim entender, a circularidade dialoga com o âmbito próprio das praças. Os diversos referenciais que designam limiares, como reentrância, portas em grande quantidade – contam-se, pelo menos, dez –, janelas, banquinhos, batentes, estrado, podem sugerir a ideia de uma praça, com suas ruas contíguas. Além disso, a disposição lado a lado das duas cadeiras nos lembra os bancos de praça. Todos os indicativos da alternância dos pontos onde se concentram as ações são importantes para a análise do encontro das situações que levam ao riso, um exemplo disso é a sensação desconfortável de se observar a ocupação dos espaços, não por algo que represente preenchimento, mas por um simbolismo de vazio. O estranhamento remete-se a uma reflexão séria e, ao mesmo tempo, risível.

## O infinito e o riso: andar em círculos e unir os opostos

Considera-se, no entanto, que em se tratando da concepção do espaço, o principal ponto de transição em que Ionesco concentra sua apreensão absurda é a reentrância. Todavia, é provável que o referido dramaturgo estivesse bem consciente dessa proposta, por assim considerar que reentrância pode suscitar a ideia do início de um labirinto ou da circularidade infinita: reentrância sugere uma falsa

saída, como as raias mesmo de labirintos ou o meio de um oito. Oito que, quando deitado, simboliza o infinito.

Aqui, se observa o quanto a peça dialoga com várias linguagens e campos distintos, permitindo uma rápida digressão sobre esse símbolo. O símbolo *oito*, sob diversas concepções, costuma ser visto na representação do Universo e da Vida, envolto, até, em certo misticismo. O infinito, no entanto, por seu símbolo e conceito, fundamenta-se nas áreas numéricas. Materialmente, a dimensão denominada *infinito* constitui uma antiga investigação da matemática, da geometria e das ciências exatas afins. Dentro desse campo exato de estudo recebe denominação e sentido e estes se estendem aos campos em que o infinito envolve o homem. Esse oito deitado ( $\infty$ ), na verdade, é uma curva cônica em quarta dimensão chamada *Lemniscata de Bernoulli*, nome pouco conhecido. Sua equação  $(X^2+Y^2)=A^2(X^2-Y^2)$ , segundo o engenheiro Wanderlan Paes Filho<sup>1</sup>, é considerada imponente justamente pelo resultado a que chega, isto é, pela curva que descreve num plano cartesiano.

Quanto às considerações mediadas por experiências não tão exatas como as matemáticas, descrevem-se outras concepções. Sobre as interpretações à lemniscata, místicas e existenciais – que muito dialogam com os subtextos do absurdo ionesquiano e com as finalidades dos rituais carnavalescos medievais – um interessante material é encontrado em texto de Bernardo de Gregório<sup>2</sup>:

---

1 Sobre essa curva, comenta Wanderlan Paes Filho: “Aí vai a imponente Lemniscata de Bernoulli:  $(X^2+Y^2)=A^2(X^2-Y^2)$ . Bela curva, semelhante a um 8 deitado que nada mais é que o infinito sonhado”. In: Filho (2008). Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/blogdopaulocostalima/blog/2008/01/07/lemniscata-de-bernoulli-eefeitos-da-continuidade/>. Acesso em: 29 ago. 2013.

2 Transcrição literal do texto. Disponível em: <http://www.beautyonline.com.br/bernardodegregorio/antroposofia.htm> Acesso em: 29 ago. 2013.

A lemniscata é uma figura geométrica em forma de hélice que é o sinal matemático do "infinito". Simbolicamente a lemniscata representa o equilíbrio dinâmico e rítmico entre dois polos opostos. O símbolo da lemniscata nos remete diretamente ao Arcano Maior do Tarot de número 14: "A Temperança", onde vemos uma mulher que mistura e equilibra, através de sucessivas misturas, dois jarros que contêm água: um com água fria, outro com água quente. Conforme as sucessivas passagens de fluidos de um jarro a outro, e deste de volta ao primeiro, se processam, obtém-se o elemento morno (temperado) (GREGÓRIO, 2008, s.n.).

É válido chamar a atenção para o diálogo que se interpõe entre as categorias de espaço (*praça pública* e *limiar*), a geometria e a matemática, além da geografia. Do mesmo modo, a dimensão metafísica e filosófica do mesmo infinito dialoga com o absurdo da trágica comicidade da peça. Como as duas dimensões, física e metafísica, apesar de opostas, são inseparáveis, as categorias *carnaval* e *absurdo*, do ponto de vista de uma análise dramática da matéria e do imaterial, também não se separam.

Considerando-se fisicamente o espaço de *As Cadeiras* e comparando-o com a existência, vai-se observar que as reentrâncias em uma circunferência sugerem a linha por onde nunca se chega a lugar nenhum. Para tanto, quanto mais um corpo se afasta do ponto de partida, mais se aproxima do mesmo ponto. As ações de afastamento e aproximação resultam em ambivalências e correspondências perfeitas.

Outrossim, trazendo-se para o drama a ideia de “um ritual ambivalente biunívoco” (BAKHTIN, 1981, p. 107), como é a “coroação-destronamento” (BAKHTIN, 1981, p. 107), ação principal do carnaval medieval e em que o fim de um ciclo representa imediatamente o início de outro, a chegada e a partida são somente pontos contíguos. O círculo e o ciclo se correspondem em ações de repetição e circularidade. No giro acontece uma inversão imperceptível e o mesmo ponto

transforma-se em seu oposto, tanto quanto na “coroação já está contida a ideia do futuro destronamento” (BAKHTIN, 1981, p. 107).

A transformação que se dá nesse limiar simbolizado por reentrâncias assume a prerrogativa de relativizar os conceitos de *ida* e *volta*, e aproximá-los das concepções de *nascimento* e *morte*. Infere-se que é válida essa comparação, pois ela chama a atenção para o fato de que entre vida e morte há também contiguidade e oposição – por extensão, pode-se dizer que o mesmo se observa entre o trágico e o cômico. Nascimento opõe-se à morte, mas é, ao mesmo tempo, contíguo a ela. Mais precisamente, um tem o poder de gerar a outra, e vice-versa. Eis o motivo pelo qual se ritualizam na praça pública as ações carnavalescas.

O princípio comum entre a praça pública de *As Cadeiras* e as festas carnavalescas que ritualizam a vida é que quanto mais as personagens se afastam do ponto de partida, mais próximas elas vão ficando do ponto de chegada. Soa óbvio, mas não dentro de uma estrutura em que o óbvio é um engano. Em geral, esses lados são extremos, por isso, são opostos, mas como o espaço da peça de Ionesco é circular, eles resultam no mesmo, como já se comentou acima.

Parece contraditório que *As Cadeiras*, sendo uma das peças que mais sugere a humanidade sem saída nem salvação, seja, a mais pródiga em limiares, pela própria proposta do cenário. Mas, não há contradição nesse limite se as personagens estão no meio do mar, numa espécie de ilha vertical em forma de torre. Tentar escapar por qualquer abertura, provavelmente, será um encontro com o fim, pois do outro lado é o mar com sua profundidade líquida.

## Ambivalência: riso de rir e de chorar

A ambivalência, outra categoria risível, surge a partir dessas saídas sem saída. Por um princípio do teatro do absurdo, saídas são, ao mesmo tempo, entradas. Essa reflexividade biunívoca vai caracterizar a ambivalência do limiar. Então, sendo o limiar, na concepção carnavalesca de Bakhtin (2008), uma categoria ambivalente, vai resultar que portas, janelas, degraus, escadas etc., recorrentes em peças de Ionesco, são, por associação, signos ambivalentes.

Essa ênfase para os espaços de transição entrecortando os espaços de permanência é um traço ao qual se deve dar atenção em escritos de Ionesco. Esse recurso, de certa forma, representa uma tendência ionescuiana à estratégia do *absurdo niilista*. Pavis (2008) descreve as características das obras desse dramaturgo a partir desta estratégia: “É quase impossível extrair a menor informação sobre a visão de mundo e as implicações filosóficas do texto e da representação.” (PAVIS, 2008, p. 2). Por assim entender, se essa estratégia se caracteriza por desfechar certo hermetismo e se o traço niilista recai sobre essa impossibilidade, compreende-se a descrição de Pavis. Como quase sempre, o limiar vem submetido pelos mesmos termos – janelas, portas, ruas, escadas, degraus; e menções a travessias, bem como a espaços entre um ponto e outro etc. – que por serem tão comuns e corriqueiros, enganam os sentidos, logo, de princípio, não se percebem neles nem categoria filosófica nem direcionamento à consciência crítica de Ionesco. Mas só de princípio.

Na própria peça *As Cadeiras*, por exemplo, o sufoco existencial bem como o desespero primordial do homem podem representar um posicionamento crítico-filosófico do dramaturgo, mas sua estratégia é hermética. O sufoco e o desespero são inquietações do espírito, o que põe Ionesco em diálogo com Camus (2010). Apesar de serem apreensões do espírito, tais inquietações são acentuadas na concepção

geométrica das categorias do espaço. Primeiro, por sugerir que é sufocante andar em círculos, sem perspectiva de se chegar a qualquer parte, e isso está proposto na circularidade do espaço de permanência (o salão da torre). Depois, por sugerir que é desesperante a ideia de que a saída não vai além de um encontro com a morte e isso pode ser associado às inúmeras possibilidades de saída (as várias janelas e portas do salão) que vão dar direto nas profundezas do mar. As saídas existem, mas são anuladas por perigo maior e iminente, em outras palavras, as saídas são inócuas. Elas só serão compreendidas vencendo-se a obscuridade da simbologia.

Apesar de envolta nos prospectos de obscuridade, a tendência de Ionesco ao transitar por vias opostas ao objetivo que pretende alcançar transparece quando, por exemplo, entende-se que o autor enche o espaço de saídas, justamente para acentuar a falta de saída. É que o drama ali instaurado se passa em um prédio circular, situado dentro do mar, sugerindo uma ilha, mas vertical. Ali, ao se buscar uma saída para fugir do vazio, da angústia e da solidão, vai-se mergulhar diretamente no nada, que são as profundezas da água. Água que, na obra de Ionesco, é representativa da morte, conforme análise que já se fez de *O Assassino*, focando-se “na imagem do lago associada à do túmulo” (SOUSA, 2008, p. 127), porque ali um matador fazia a água engolir as vítimas. Assim, associando-se a ambivalência ao niilismo de *As Cadeiras*, sugere-se a descrição de que na peça de Ionesco, a *praça pública* é o vazio, e o *limiar*, as diversas saídas para o nada. O *vazio* e o *nada* transformam-se em uma única concepção de espaço: o infinito.

Em suas peças, muitas vezes, Ionesco sugere o *vazio* e o *nada* pela descrição de cores e tons do espaço cênico, ou por referências ao vidro. Esse estilo acentua o niilismo e o absurdo, principalmente, quando e porque o autor destaca cores como o branco, o negro, o azul; ao lado de tons como claro, cinzento, escuro, cru e transparência de vidro. Para ilustrar essas particularidades, alguns exemplos foram pesquisados em outras peças também, como em *O Rinoceronte*: “Céu azul, luz crua,

paredes muito brancas” (IUNESCO, 1976, p. 9); “Entra-se por uma porta de vidro [...]” (IUNESCO, 1976, p. 9); em *A Lição*: “O céu é azul-acinzentado” (IUNESCO, 2004, p. 21); em *O Novo Inquilino*: “Paredes muito claras” (IUNESCO, 1963, p. 49); “Obscuridade completa no palco” (IUNESCO, 1963, p. 100); em *O Assassino*: “[...] o palco se ilumina fortemente: é uma luz fortíssima muito branca; há esta luz branca, há também o azul do céu brilhante e denso” (IUNESCO, 1963, p. 107); “Assim, depois do tom cinzento, a iluminação deve jogar com o branco e com o azul [...]” (IUNESCO, 1963, p. 107); “Ao princípio, enquanto o palco está ainda vazio, a luz é cinzenta como a de uma tarde de novembro ou de fevereiro, quando o céu está encoberto” (IUNESCO, 1963, p. 107). Por fim, em *As Cadeiras*: “A luz que vem das janelas e da grande porta desapareceu: não resta mais que a frouxa luz do início; as janelas, negras, permanecem completamente abertas” (IUNESCO, 2004, p. 169-170).

Entendemos ser curiosa essa menção a fevereiro e novembro em um contexto no qual se põe em evidência a luz, visto que fevereiro e novembro são também limiares e são carnavalescos, por excelência. O raciocínio aqui é que, em termos modernos (não, medievais), fevereiro é o mês do carnaval, e novembro representa o fim de um ciclo que se haveria começado, simbolicamente, no carnaval. De fevereiro a novembro, transcorrem nove meses, que é o tempo de uma gestação humana, por exemplo. Os dois referidos meses, representando o início e o fim do ciclo gestacional, apontam para a sugestão de que em fevereiro um espermatozoide e um óvulo encontraram-se em uma relação sexual, fundiram-se e fizeram outro corpo. Cada um, perdendo sua forma original, que nunca mais será recuperada, ao que capta-se que morrem para fazer nascer outro corpo, no qual viverão fundidos. Em princípio, este fato demonstra que é a morte originando a vida. Este, em si, já é um princípio carnavalesco, conforme teoria de Bakhtin (1981, 2008). Gerada em fevereiro, a nova vida só vem a nascer em novembro. Quando nasce um novo ser, diz-se que a mãe deu à luz.

## Dois corpos em um: o corpo e o grotesco

Com a fusão dos gametas, vem a gestação e, com ela, surge a imagem fundamental do corpo grotesco: dois corpos em um. Apesar de sublimado por representar a vida, o novo ser é a síntese dos dois corpos que o conceberam, portanto é grotesco por excelência. É interessante notar que esse grotesco incide sobre outra categoria bakhtiniana: o corpo. Nas considerações de Bakhtin (2008), corpo é uma categoria expressamente carnavalesca. A razão é muito emblemática. Quem é, senão o corpo, que atravessa o limiar e vai-se expor na praça pública, experimentando por lá todas as ações, desde as sublimes até as ridículas?

Se a referência a novembro e fevereiro é meio hermética às considerações que vislumbram um diálogo entre o absurdo de Ionesco e o carnaval, de um modo geral, ou entre os espaços cênicos e a praça pública carnavalesca, de um modo específico, as três rubricas, que vêm a seguir, não prescrevem igual obscuridade, nesses aspectos são três momentos verificados em *As Cadeiras*. A primeira das três rubricas descreve ações, imagens e sons carnavalescos, como se se tratasse de um ritual: “Ele lança sobre o imperador invisível confete e serpentina; ouvem-se fanfarras; luz intensa, como fogos de artifício” (IONESCO, 2004, p. 169). A segunda, dá continuidade: “Confete e serpentina sobre o imperador, depois sobre o Orador imóvel e impassível, sobre as cadeiras vazias” (IONESCO, 2004, p. 169). A terceira, parece descrever um estado do chão em final de festa: “O palco fica vazio com suas cadeiras, o estrado, o chão coberto de confete e serpentina. A porta do fundo está completamente aberta para a escuridão” (IONESCO, 2004, p. 171). Os três momentos parecem descrever ambiente de carnaval, moderno, é bem verdade, mas ainda assim, carnaval, sendo os dois primeiros se identificam com um durante, e o último, com um depois da festa.

Dando um pouco mais de atenção a este último trecho, considerando-se o palco a *praça*, e a porta o *limiar*, a leitura mais imediata possível remete que a ação anterior presumível foi a de que todos se retiraram e só restou ali o próprio espaço. Porém é preciso, antes de tudo, perceber que Ionesco cria também um diálogo filosófico com o vazio primordial, ou o mito do caos primordial, descrito na *Teogonia*, de Hesíodo (1995). Esse diálogo justifica a observação de que, *a priori*, o estado do espaço ionescuiano é sempre vazio e só *a posteriori* a presença humana, ou seja, os corpos humanos, o preenche. Salienta-se que *As Cadeiras*, a exemplo de muitas outras peças de Ionesco, começa no vazio.

Com isso, presume-se que uma leitura coerente do trecho transcrito é a de que, naquele momento, depois dos escândalos e das catástrofes – acontecimentos da praça pública, como ressalta Bakhtin (1981) – lá ocorridos e, conseqüentemente, que por ali passaram, o espaço retorna ao seu estado inicial. No entanto, esse espaço não será mais exatamente o mesmo; as marcas da presença humana ficaram por lá (em termos modernos: confete e serpentina; em termos antigos: excrementos, por exemplo). “O ritual dos *charivaris* compreendia entre outros a projeção de excrementos” (BAKHTIN, 2008, p. 126).

Confetes e serpentinas são popularmente conhecidos como objetos carnavalescos hoje. Com eles, já se teria um princípio de diálogo entre o palco de *As Cadeiras* e as ruas por onde passa um cortejo de carnaval. Se, por tradição, “o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 107), o que é que há no final da peça? O que parece é que o final, idêntico ao de uma festa de rua, pressupõe que a vida continua, depois daquela suspensão, em que se viveu outra realidade. Depois que o último folião se retira, as ruas se esvaziam, mas ao mesmo tempo estão repletas dos traços dos que por ali passaram.

## Diálogos com Sísifo, o mito trágico: o esforço inútil

A festa acaba e a vida retoma seu curso. As esperanças no futuro são como uma porta escura: existem, mas não se sabe aonde vai dar. Se a praça é comparável à existência e se a vida é a festa do homem que sempre espera merecer vida melhor para viver, conforme pensa Camus (2010), a peça carnaliza essa espera, apresentando uma porta larga, aberta sempre, mas completamente escura. Essa escuridão dialoga com a incerteza de futuro ou daquilo que ele reserva, em termos de vida, ao mesmo tempo que dialoga com a certeza da morte. Ou, em termos carnalizados, com a transposição do limiar, a linha tênue e imaginária que separa os dois planos da existência.

Os rituais da cultura humana divertem, alegram, renovam as esperanças, mas nunca deram, nem poderiam dar, garantia do alcance de resultados esperados. Essa mistura de vazio e saída para o nada, unida à alegria desse renovar de esperança, é que ressalta a consciência absurda herdada de Sísifo, o mito que “só é trágico porque seu herói é consciente”, conforme as conclusões de Camus (2010, p. 139). A certeza de que a vida resultará na morte é, para o ser humano, uma forma de consciência do trágico, ou seja, tanto quanto o mito, o homem também é consciente de sua tragédia e obstinado em recusá-la. Conseqüentemente, recusar não significa impedir o destino, porém, pode prescrever a comédia de uma tragédia anunciada.

Jamais se pôde evitar que o passar dos dias representasse, ao mesmo tempo, viver e morrer. Jamais pôde o homem livrar-se do paradoxo de que um dia a mais é um dia a menos: mais um dia vivido; menos um dia a viver. Nesse paradoxo, estão algumas razões de se argumentar que as sugestões inferidas em *As Cadeiras*, por Ionesco, de que um indivíduo atravessar portas escuras que o levam a sair do vazio para penetrar o nada, são, em muitos pontos, compatíveis com os esforços inúteis de Sísifo no cumprimento do castigo que lhe

imputaram os deuses. Em outras palavras, atravessar o limiar entre o vazio e o nada resultaria na mesma coisa de permanecer no vazio, por assim entender que daí sobrevém a ideia da correlação com os esforços inúteis do mito. Inúteis, porque inútil é carregar-se uma pedra para colocá-la no topo de uma superfície onde já se sabe de antemão que ela não ficará lá, pois ela rolará tão logo seja solta. De acordo com a imaginação de Camus:

Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. No caso deste, só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final de prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície (CAMUS, 2010, p. 138).

As considerações filosóficas seguem em diálogo com a dor humana fundamental. Mas, a partir desse ponto descrito por Camus, em que o fim dá ensejo a um novo começo; em que a figura do mito volta, para subir em seguida, e novamente voltar, e assim, sucessivamente, por toda a eternidade, sabe-se que é com a alegria carnavalesca da morte ambivalente, ou a esperança da ressurreição, que há o diálogo da consciência absurda. Assim, o espaço do mito é o espaço do homem, repetido pelo mesmo vago dos tempos intermináveis, pois em seus rituais, o homem repete o mito e, de certa forma, os ritos substituem a consciência trágica por uma esperança de felicidade, como que para atenuar a tragédia da humanidade. Mais uma vez, voltando-se ao mito para pensar o homem movido por essa hipotética alegria, considera-se o entendimento de Camus:

Assim como, em certos dias, a descida é feita na dor, também pode ser feita na alegria. Esta palavra não é exagerada. Também imagino Sísifo voltando para a sua rocha, e a dor existia desde o princípio. Quando as imagens da Terra se aferram com muita força à lembrança, quando o chamado da felicidade torna-se premente demais, então a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória da rocha, é a própria rocha. O desespero imenso é coisa pesada demais para se carregar (CAMUS, 2010, p. 139).

O diálogo com o limiar do mito trágico vai acentuar o elemento trágico da condição humana experimentada em *As Cadeiras*, tanto pela dor quanto pela alegria dos esforços vãos. Essa antítese acentua o caráter carnavalesco da praça pública representada no palco. Antítese esta que se realiza em dor e alegria, efetivamente – concordando-se com Camus – legada por Sísifo às gerações humanas. E assim é que, em outras palavras, o vazio e a saída para o nada da peça ionesquiana, em fusão, ou tomados separadamente, resultam no mesmo vácuo metafísico, espaço ao qual Camus se refere pela imagem muitíssimo significativa de *espaço sem céu*.

## Em síntese: razões e considerações

Unir opostos, a princípio, irreconciliáveis, como o desengano e a esperança, é um jogo de simbolismos que transforma o concretismo das imagens em recurso a favor da abstração das ideias, e o resultado é o que se revela na peça: uma crítica existencial; e ainda melhor: a peça satiriza os valores vazios da humanidade. E cabe aqui lembrar a

maestria de Ionesco nessa técnica de aproximar os opostos, sendo que esse é um traço do estilo do dramaturgo que a crítica destacou desde que ele, ainda acadêmico de Francês, publicou o ensaio “*Não!*, com o objetivo de provar a possibilidade de serem mantidas posições opostas sobre um mesmo assunto, e a identidade dos contrastes” (ESSLIN, 1968, p. 121).

Quanto à crítica aos valores vazios do ser humano, experimentada em *As Cadeiras*, o que, no mínimo, se pode inferir é que a vida humana é uma vida no limiar, por assim dizer, entende-se que o homem transita repetidamente entre pontos extremos, como Hamlet, de Shakespeare, entre a razão e a paixão. A representação do nada e do vazio ionescuiano por meio de uma ênfase aos elementos invisíveis, apesar de não ser uma apreensão em termos explícitos, como, aliás, efetivamente não o são as apreensões do teatro do absurdo, permite um indicativo muito importante. Do ponto de vista desta análise, é nesse limiar que se situa a consciência crítica de Ionesco na concepção de *As Cadeiras*, peça para a qual escolheu *o nada* como tema fundamental. Conforme a pesquisa de Esslin, o próprio Ionesco definiu sua preocupação essencial:

“O tema da peça”, escreveu ele ao diretor da primeira produção, Sylvan Dhome, “não é a mensagem, ou os fracassos da vida, nem o desastre moral dos dois velhos, mas as próprias cadeiras; isto é, a ausência de gente, a ausência do imperador, a ausência de Deus, a ausência da matéria, a irrealidade do mundo, o vácuo metafísico. O tema da peça é o nada... os elementos invisíveis devem tornar-se cada vez mais claramente presentes, mais e mais reais, até o ponto, inadmissível, inaceitável à mente que raciocina, em que os elementos irreais falam e se movem...e o nada pode ser ouvido, tornar-se concreto...” (ESSLIN, 1968, p. 136, aspas do autor).

De um modo geral, o que contém essa descrição são aspectos relevantes quando se analisa uma peça de Ionesco, correlacionando a estética do teatro do absurdo com elementos da carnavalização ou alusivos ao cômico-sério. A opção de recortar as duas categorias de espaço e trazê-las para este artigo deveu-se a duas razões. Primeiro, porque *praça pública* e *limiar* são representativos dos aportes teóricos de Bakhtin sobre o riso carnavalesco, e esses aportes fundamentam esta pesquisa. Segundo, porque as ações corriqueiras ocorrem nesses dois espaços, colocando o homem cara a cara consigo mesmo em suas batalhas existenciais, além disso, chama a atenção a forma como o dramaturgo organiza suas escolhas de elementos que fazem as categorias se sobressaírem.

Em outras palavras, se é na praça pública que ocorrem a catástrofe e o escândalo e no limiar, a crise e a reviravolta, o homem é posto em xeque por toda a existência e precisa fazer inúmeras peripécias para equilibrar-se nesses saltos. Destaque-se o modo como Ionesco trabalha a linguagem em suas peças, ao perceber que de um lado, essas peripécias são as metáforas de um hipotético plano filosófico sério da existência; de outro, elas subvertem esse plano, jogam com a carga dramática das situações e potencializam suas interfaces com o cômico e o riso. Riso que, aliás, metaforiza o final de *As Cadeiras*: sozinhas, depois que sai de cena a última personagem, vazias e na escuridão do palco, as cadeiras estouram em gargalhadas.

## Referências |

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Hucitec/UNB, 2008.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Unesp, 1993.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FILHO, W. P. **Lemniscata de Bernoulli e efeitos da continuidade**.

Disponível em:

<<http://terramagazine.terra.com.br/blogdopaulocostalima/blog/2008/01/07/lemniscata-debernoulli-e-efeitos-da-continuidade>. Acesso em: 29 ago. 2013.

GREGÓRIO, B. de. **Antroposofia**. Disponível em:

<<http://www.beautyonline.com.br/bernardodegregorio/antroposofia.htm>>. Acesso em: 29 ago. 2013.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

IONESCO, E. **A lição e As cadeiras**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, 12 v.

IONESCO, E. **O rinoceronte**. Tradução de Luís de Lima. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Teatro Vivo).

IONESCO, E. **O mestre, A menina casadoira, O novo inquilino, O assassino**. Tradução de Luísa Neto Jorge. Lisboa: Presença, 1963.

SOUSA, M. G. O. de. **Inventário do cômico-sério**: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SOUSA, M. G. O. de. **Representações de tecnologia no discurso dramático de Eugène Ionesco**. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – UTFPR, Curitiba, 2008.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução: Maria Lúcia Pereira; Jacó Guinsburg; Rachel Araújo Batista Fuser et alli. São Paulo: Perspectiva, 2008.