

TEATRO  
NACIONAL  
S. JOAO



TEATRO CARLOS ALBERTO  
30 NOV — 2 DEZ 2023

# As Cadeiras

de Eugène  
Ionesco

encenação

## Gábor Tompá

qui+sáb—19:00  
sex—21:00

dramaturgia  
Florian Hirsch  
cenografia e figurinos  
Dragos Buhagiar

desenho de luz  
Daniel Sestak

música e efeitos sonoros  
René Nuss

assistência de encenação  
Maximilien Ludovicy  
Maria Binica

direção de produção  
Antonia Kohler

interpretação  
Oana Pellea  
Patrick Le Mauff

produção  
Théâtre National  
du Luxembourg

apoio  
Instituto Francês  
do Luxemburgo  
Embaixada Romena  
no Luxemburgo  
Centro Cultural Romeno  
em Bruxelas

estreia  
29 Mar 2022  
Théâtre National  
du Luxembourg

dur. aprox. 1:15

M/12 anos

Espectáculo em língua  
francesa, legendado  
em português.

## UMA ESPERA SEM NOME

GÁBOR TOMPA

O teatro diz o absurdo do mundo. Tanto Beckett, de quem levantei no Teatro São João um *Godot* em 2021, como Ionesco, em *As Cadeiras*, encontraram a forma teatral de dizer o absurdo da condição humana: uma espera interrogativa, sem resposta.

Nas peças de ambos, existem vários níveis: a espera em si; a espera de um milagre; o fim que nos espera; a possibilidade de salvação. Beckett e Ionesco são os últimos dramaturgos do século XX a falar dessa salvação, da dignidade de partir. As personagens de *À Espera de Godot* e de *As Cadeiras* podem ser vistas como os últimos seres humanos na terra. Ambos os dramaturgos representaram essa espera sem nome através da repetição: as ações e as palavras repetem-se, perdem o seu sentido, a linguagem decompõe-se. As suas peças são como partituras musicais, uma espécie de mosaico que o espectador tem de montar por si.

Em *As Cadeiras*, Ionesco fala do vazio que se instala entre dois seres cuja relação está gasta, como se fossem mortos-vivos. A minha encenação coloca a peça na linha ténue entre o mundo dos vivos e o da morte que nos espera. Os convidados imaginários são como fantasmas que vêm do mundo dos mortos para receber o par protagonista.

No final da peça, apenas ouvimos as personagens saltar para a água que as circunda. Não são elas que a rematam, é o orador, de quem estavam à espera. O espetáculo aponta para a desumanização que a tecnologia pode trazer. As invenções técnicas tendem a conduzir-nos a uma certa comodidade, a uma zona de conforto que secundariza o pensamento. O teatro, tal como o penso, instiga-nos a sair dessa zona de conforto.

## “SENDO-ME O MUNDO INCOMPREENSÍVEL”

EUGÈNE IONESCO\*

O mundo aparece-me em certos momentos como vazio de significado, a realidade: irreal. É esse sentimento de irrealidade, a procura de uma realidade essencial, esquecida, inominada – fora da qual não me sinto ser – que quis exprimir através das minhas personagens, que divagam na incoerência, não tendo nada de seu a não ser as suas angústias, os seus remorsos, os seus fracassos, o vazio das suas vidas. Seres submersos na ausência de sentido não podem ser senão grotescos, o seu sofrimento não pode ser senão irrisoriamente trágico.

Sendo-me o mundo incompreensível, espero que alguém mo explique...

---

\* Texto para o programa de sala do Théâtre du Nouveau Lancy, Paris, 1952. In *Notes et contre-notes*, Gallimard, Collection Folio/Essais. p. 257.

# NOTAS SOBRE AS CADEIRAS

EUGÈNE IONESCO\*

23 de junho de 1951.

À medida que escrevo o “Orador”,<sup>1</sup> “vejo” as personagens “invisíveis” muito claramente. Por agora, tenho dificuldade em ouvi-las falar. Estou cansado, sem dúvida.

Expressar o vazio por meio da linguagem, dos gestos, do jogo, dos adereços.

Expressar a ausência.

Expressar as penas, os remorsos.

A irrealidade do real. O caos originário.

As vozes, no final, ruído do mundo, rumores, destroços de mundo, o mundo dissipa-se em fumo, em sons e cores que se apagam, os últimos fundamentos desmoronam-se, ou antes, dispersam-se. Ou dissolvem-se numa espécie de noite. Ou numa luz brilhante, ofuscante.

As vozes, no final: ruído do mundo, nós, os espectadores.

Pode dizer-se desta peça coisas contraditórias e no entanto igualmente verdadeiras.

Em cena, não há nada: os dois velhos têm alucinações, as personagens invisíveis não estão em palco. Ou ainda: em cena não está na verdade ninguém, tanto como os dois velhos e o orador, que estão em palco sem lá estarem: os velhos e o orador não estão em cena tanto como as personagens invisíveis... Eles têm tanta existência quanto estas últimas e os nossos sonhos. Porque os vemos a eles, então, e não aos outros? Poder-se-ia muito bem ter pegado na peça por uma outra ponta e fazer aparecer apenas alguns dos convidados, sem o orador, sem os anfitriões. Mas porque se deve fazer ver alguém? Somos de facto obrigados, é mesmo preciso fazer ver alguma coisa em cena. Mas as duas ou três personagens que se veem em *As Cadeiras* não são mais do que, por assim dizer, eixos de uma arquitetura movente, em grande parte

invisível, evanescente, precária, destinada a desaparecer, como o mundo, sendo as personagens elas mesmas irreais, e todavia pontos de apoio indispensáveis nesta construção. Ou ainda: tudo não é nem real, nem irreal (o que quereria isto dizer?), mas simplesmente visível ou invisível. E todavia, esse nada que está em cena é a multidão. Deve sentir-se a presença da multidão. Pode então tanto dizer-se que não há nada em palco como nele há uma multidão.

Um amigo perguntou-me: “É muito simples; você quer dizer que o mundo é a criação subjetiva e arbitrária do nosso espírito?” Do nosso espírito, sim, mas não do meu espírito. Acredito que invento uma língua, apercebo-me de que todos a falam.

Ainda as personagens invisíveis: seriam elas a expressão de uma realidade insuficientemente imaginada, o produto de um espírito no limite das forças, que não pode mais imaginar, não pode mais inventar e fazer o mundo, invadido (devido ao seu esgotamento, à sua fraqueza) pela ausência, pela morte?

O teatro pode muito bem ser o único lugar onde verdadeiramente nada se passa. O lugar privilegiado onde nada se passaria.

Sobre o final de *As Cadeiras*: “O mundo está deserto. Habitado por fantasmas de voz lamentosa, murmura cânticos de amor sobre os destroços do meu nada! Regressem, ainda assim, doces imagens.”<sup>2</sup> Seria talvez isto, menos a doçura.

---

1 Primeiro título de *As Cadeiras*.

2 Gérard de Nerval, *Promenades et Souvenirs*.

\* In *Notes et contre-notes*, Gallimard, Collection Folio/Essais. p. 263-65.

Trad. (textos de Tompa e Ionesco)

**Fátima Castro Silva.**



## EUGÈNE IONESCO

Nota biográfica\*

Eugène Ionesco nasceu em Slatina, Roménia, em 1912, filho de pai romeno e mãe francesa. A partir de 1913, a sua família instala-se em Paris e a sua primeira língua é o francês. Com três ou quatro anos, levam-no ao Jardim do Luxemburgo para ver o *guignol*: todas as crianças riem às gargalhadas enquanto ele pasma. “A minha mãe inquietava-se... eu estava fascinado.” Com dez anos, escreve um pequeno argumento: “Imaginava um lanche de crianças, perturbado pelos pais desgostosos de constatarem a desordem. As crianças, enfurecidas, partiam a loiça, deitavam os pais pela janela fora e acabavam por deitar fogo à casa.”

Em 1925, regressa à Roménia onde, a partir de 1929, prepara uma licenciatura de Francês. Deleita-se com Alain-Fournier, “mestre da minha adolescência sonhadora e poética”, e com Valery Larbaud; os seus primeiros poemas revelam a influência de Jammes e de Maeterlinck. Publica artigos onde despontam os temas futuros, nomeadamente o sentimento do absurdo. Em 1937, casa-se com uma

estudante de filosofia, Rodica Burileano, de quem terá uma filha em 1944. No ano de 1938, voltamos a encontrá-lo em França, onde trabalha numa tese sobre “Os Temas do Pecado e da Morte na Poesia Francesa desde Baudelaire”, mas tem dificuldades em escrever em francês. De 1940 a 1943, vive em Marselha, lê Kafka, Flaubert, Proust, Dostoievski, Pseudo-Dionísio e E. Mournier, que veio a conhecer em 1939. Depois da guerra, em Paris, ganha a vida como revisor numa editora. Ionesco, nessa época, não vai “por assim dizer nunca ao teatro”. Porém, não vai tardar a frequentar as salas, pelo menos para ver as suas próprias peças.

### O desmoronamento da linguagem

Ionesco decide aprender inglês e é ao estudá-lo com o método Assimil que lhe vem a ideia de *A Cantora Careca*, de que uma parte do diálogo imita as frases incoerentes de um manual de conversação corrente em língua estrangeira. “As falas do manual, que todavia eu copiara correta e cuidadosamente umas a seguir às outras, desregularam-se”, confia ele. [...] O primeiro herói de Ionesco é a linguagem, da qual esta peça

acompanha a decomposição, crescente, depois galopante. As frases esclerosadas pulverizam-se no *nonsense*: “Pode-se provar que o progresso social é bem melhor com açúcar”; o texto está corroído por palavras bastardas: “Dei à luz um monstro.” Quando a linguagem deixa de ser irrigada profundamente por um pensamento vivo, murcha e desfaz-se em pó. A comunicação entre os seres desvanece-se. Mas é o espectador quem, após a saída, tira as suas conclusões: Ionesco, pela sua parte, apenas nos oferece diálogos totalmente mecanizados, e eleva o ritmo da máquina até à vertigem do nada. O absurdo mata a linguagem. O trágico latente deste teatro, perfeitamente dissimulado em *A Cantora Careca* (1950), revela-se em *La Leçon/ A Lição* (1951), onde a linguagem funciona por si só, enquanto por baixo progridem, silenciosamente, como répteis, surdos pensamentos sádicos. Para compensar este tom trágico, Ionesco enuncia a regra de ouro: “Com um texto burlesco, jogo dramático. Com um texto dramático, jogo burlesco” (*Notes et contre-notes*).

A linguagem tem também um papel importante em *Jacques ou la soumission/ Jacques ou a Submissão* (1950). A família de Jacques só reconhecerá a submissão do adolescente revoltado depois de o ouvir repetir a frase “Adoro batatas com toucinho”, sinistro símbolo do mundo ao qual a infância se deve acomodar.

### **A proliferação de Ionesco**

Já em *A Cantora Careca* se acumulavam lugares-comuns a uma velocidade crescente e a asfixia triunfava; corria-se para o vazio a uma cadência cada vez mais louca. Esta proliferação das palavras-objeto e, nas peças seguintes, dos próprios objetos, constitui uma das obsessões mais profundas do autor. Em *Les Chaises/As Cadeiras* (1952), um casal de velhotes solitários espera convidados imaginários, na esperança que esta vinda dê sentido à sua vida. O número de cadeiras vai aumentar cada vez mais depressa; elas invadem o palco, bloqueiam os velhos, que não tardam a morrer. Esta proliferação material define violentamente a solidão

humana, relembra ao homem que ele próprio se tornará, por sua vez, objeto. Ela faz explodir “a ausência de Deus, a irrealidade do mundo, o vazio metafísico. O tema da peça é o nada” (Ionesco). Esse pesadelo não deixará mais de revelar a sua força: em *Amédée* (1954), um casal matou o seu amor e o cadáver cresce cada vez mais depressa, invade a casa, a rua... (como em muitas peças, o ponto de partida, na cabeça de Ionesco, foi um sonho); em *Victimes du devoir* (1953), em *Rhinocéros/Rinoceronte* (1958), em *La Soif et la faim* (1964), essa obsessão continua presente e impõe sempre um ritmo muito particular: após um início um pouco lento, tudo se acelera, e o mundo familiar torna-se irreconhecível (particularmente em *Rinoceronte*).

Vazio e proliferação são duas faces de uma mesma realidade: a ausência. Para preencher o vazio angustiante que nos rodeia, não há plenitude. Então, há que amontoar bricabraque, amontoar com histeria, até ao esgotamento e à queda: essas acumulações, essas proliferações monstruosas resolvem-se, por fim, no vazio, que Ionesco exprime através da levitação *clownesca* em *Amédée*, ou mais diretamente pela morte, como em *Le Roi se meurt/O Rei está a Morrer* (1962), onde se trata de uma proliferação de fissuras e dispersões.

### **A tentação moralizante**

É curioso constatar que é pouco depois dos seus mais violentos ataques contra Brecht, desferidos em *Brecht et son théâtre social* (1959), que Ionesco se orienta ele próprio para um teatro de denúncia social. Esta tentação apareceu com a criação de uma personagem, Bérenger, que nos faz pensar em Charlot, em *Tueur sans gages* (1959) e, sobretudo, com *Rinoceronte*. É com esta última peça que o autor ascende aos “grandes teatros”, e podemos perguntar-nos se os elogios que ela recebeu não têm por vezes um carácter inquietante. “Uma peça de Ionesco totalmente compreensível”, escrevia o *The Times* em cabeçalho! Ionesco vivera, em 1937-38, a interiorização do fascismo num número crescente de amigos romenos: um vírus misterioso infiltrava-se neles, eles mudavam, a comunicação tornava-se impossível (mais uma vez, o vazio ameaçador

na linguagem!). Na peça, essa doença é a “rinocerite”, que pouco a pouco contamina toda a cidade (mais uma vez a proliferação!). Todos, colegas, amigos, mulher amada, se transformam em rinocerontes (reconhecemos o tema kafkiano da metamorfose). A “rinocerite” é, antes de mais, historicamente, o nazismo; mas o alcance simbólico da peça é mais amplo: todos os totalitarismos são visados (os russos renunciaram a montar a peça porque Ionesco se recusou a retocá-la). No fim, Bérenger é o único humano que resta, após várias flutuações, e a personagem diz isso mesmo, num derradeiro discurso um tanto retórico, onde vacila um humanismo inseguro – subsiste uma distância entre o que é a personagem e a sua linguagem: caricata censura! [...]

### **Ressurreição da tragédia**

O próprio sucesso de *Rinoceronte* incomodou Ionesco, que constatava em si mesmo uma perigosa progressão da seriedade. Continuar na via aberta por esta peça podia conduzir ao abismo. Após vários anos de reflexão, decide retomar a sua antiga via, que vai agora alargar de forma espantosa. Começa por escrever, no decorrer do verão de 1962, *Le Piéton de l'air*, peça que se situa entre a sua forma primeira, a das peças curtas (de 1950 a 1955), e a segunda, a das peças longas (de 1957 a 1980); frequentemente próxima de *A Cantora Careca* e de *Amédée*, é mais imediatamente trágica.

No mesmo ano, Ionesco dá a forma definitiva à admirável *O Rei está a Morrer*, “uma tentativa de aprendizagem da morte” (cuja obsessão ainda se fará sentir em 1970, com *Jeux de massacre*). Num reino vagamente medieval, tudo corre mal, tudo abre brechas; as fronteiras minguam... Anuncia-se ao rei que lhe resta uma hora e meia de vida (o tempo da representação, diz alguém ao público). O rei começa por recusar esta verdade, mas pouco a pouco, entre gritos, chocarrices ou meditações líricas, vai aceitar o inaceitável. “Porque é que ele é rei?” Pois bem, diz Ionesco, “porque o homem é rei, rei de um universo. Cada um de nós está aqui como no coração do mundo, e sempre que um homem morre, que um rei morre, fica a impressão de que o mundo inteiro se desmorona, desaparece com ele.” [...]

A angústia, já latente nas primeiras peças, ocupou um lugar cada vez mais importante no teatro de Ionesco. *La Soif et la faim*, grande drama barroco, cheio de manifestações oníricas, de memórias do surrealismo, dá voz ao “lamento de um homem perdido que olha em redor com ar desesperado”. [...] Andamos muito perto da tragédia de Beckett, que não é de morrer, mas de viver. No entanto, o universo de Ionesco está longe de ser tão sombrio quanto o do escritor irlandês. Nesta mesma peça, a aparição de uma misteriosa escada de prata que se eleva acima de um jardim em flor (muito diferente talvez do sonho de Ionesco de levitação, de fuga para as alturas: *Amédée*, *Victimes du devoir*, *Le Piéton de l'air*) brilha como a esperança.

Todavia, a obra vai doravante tornar-se cada vez mais sombria: a morte prolifera em *Jeux de massacre* (1970); as loucuras assassinas do desejo de poder são denunciadas em *Macbett* (1972), que o autor situa “entre Shakespeare e Jarry, bastante próxima de *Rei Ubu*”. No ano seguinte, *Ce Formidable bordel!*, sendo que a “formidável trapalhada” é a própria vida, encena uma personagem muda, emparedada, que contempla as futilidades medíocres da existência: um Kafka interpretado por um Buster Keaton. Em 1975, *L'Homme aux valises*, num clima onírico, medita sobre o esgotamento de todo o ser sobrecarregado pela pesada bagagem do seu passado. Por fim, *Voyages chez les morts* (estreia absoluta em 1980) encerra um conjunto de “variações” sobre os temas do esquecimento, da deambulação, da morte: a obra oscila entre a autobiografia, o onirismo e a mitologia das “descidas ao inferno”. [...]

---

\* Philippe Sellier – “Eugène Ionesco”.  
In *Encyclopaedia Universalis*.  
Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1997.

Trad. **Regina Guimarães**.

# Vamos em busca do tempo perdido? Teremos forças ainda?

produção executiva  
Eunice Basto  
Inês Sousa

direção de palco  
Emanuel Pina

adjunto do  
diretor de palco  
Filipe Silva

direção de cena  
Cátia Esteves

luz  
Filipe Pinheiro  
coordenação  
Adão Gonçalves  
Alexandre Vieira  
José Rodrigues  
Marcelo Ribeiro  
Nuno Gonçalves

maquinária  
Filipe Silva  
coordenação  
António Quaresma  
Carlos Barbosa  
Joel Santos  
Jorge Silva  
Lídio Pontes  
Nuno Guedes  
Paulo Ferreira

som  
Joel Azevedo  
coordenação  
António Bica

vídeo  
Hugo Moutinho

Edição  
Teatro Nacional  
São João

coordenação  
Fátima Castro Silva

design gráfico  
Pedro Nora

fotografia  
Bohumil Kostohryz

impressão  
Empresa Diário  
do Porto, Lda.

Não é permitido filmar,  
gravar ou fotografar  
durante o espetáculo.  
O uso de telemóveis e outros  
dispositivos eletrónicos é  
incómodo, tanto para os  
intérpretes como para os  
espectadores.

## APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



## AGRADECIMENTOS TNSJ

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

O TNSJ É MEMBRO



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

