



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CAMYLLA GALANTE

**MATÉI VIŠNIEC: COSMOLOGIAS, RITOS,
ESPETÁCULOS E *PERFORMANCES***

CASCAVEL – PR
2020

CAMYLLA GALANTE

**MATÉI VIŠNIEC: COSMOLOGIAS, RITOS,
ESPETÁCULOS E *PERFORMANCES***

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Co-orientadora: Prof. Dra. Alai Garcia Diniz.

CASCAVEL – PR
2020

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Galante, Camylla

Matéi Visniec : cosmologias, ritos, espetáculos e performances / Camylla Galante; orientador(a), Acir Dias da Silva ; coorientador(a), Alai Garcia Diniz, 2020.
209 f.

Tese (doutorado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Matéi Visniec. 2. teatro contemporâneo. 3. antropologia. 4. cosmologia. I. Dias da Silva , Acir. II. Garcia Diniz, Alai . III. Título.

CAMYLLA GALANTE

Matéi Visniec: alegorias, ritos, espetáculos e performances

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



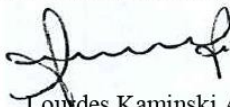
Orientador(a) - Acir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Salete Paulina Machado Sirino

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)



Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Alai Garcia Diniz

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)



Sonia Aparecida Vido Pascolati

Universidade Estadual de Londrina – (UEL)

Cascavel, 06 de agosto de 2020

Àqueles que resistem.

Agradecimentos

Nestes quatro anos, muitas pessoas contribuíram para a construção desta pesquisa. Foram muitas ajudas, de várias formas diversas, mas todas fundamentais para a construção deste trabalho.

Agradeço aos meus pais, Sinval e Luiza Galante, aos quais devo o gosto pela leitura, seja pelo incentivo ou pelo exemplo, e que sempre me encorajaram a seguir em frente. À minha mãe, principalmente, que vibra a cada pequeno passo e que sempre me surpreende perguntando da tese.

Agradeço ao meu companheiro, Eduardo Severino, amor da minha vida, que é sem dúvida aquele que mais me incentivou, consolou, apoiou e acompanhou durante todo o processo, desde a seleção (quando eu achava que não passaria) até a conclusão do texto (que eu também achava que não conseguiria). Agradeço a ele pelas traduções, correções, por me ouvir falar da tese e por compreender minhas ausências nestes anos. Ouso dizer que, sem ele, este trabalho não teria existido.

Ao meu orientador, Dr. Acir Dias da Silva, por indicar o caminho, mas também por dar liberdade para que eu encontrasse o melhor meio de trilhá-lo.

À minha co-orientadora, Dra. Alai Garcia Diniz, por ter proporcionado os *insights* que deram o rumo à tese, pela leitura sempre atenta do texto, por ter se proposto a assistir a um dos espetáculos e fazer a gravação deste a partir da qual a análise foi feita. Pelos livros, pelas *performances*.

Agradeço às Companhias Cênicas – Academia de Palhaços, Jablonski Produções, Temporall Cia Cênica e Teatro Vila Velha – por permitirem que as gravações dos espetáculos fossem utilizadas nesta tese. Agradeço especialmente ao diretor Márcio Meirelles que tão bem nos recebeu na sede do Teatro Vila Velha e que disponibilizou de forma tão solícita os materiais da Companhia naquela visita e mesmo depois, em conversas posteriores, me dando o prazer de conhecer a riqueza do trabalho do Vila.

Agradeço aos professores que compuseram a banca de qualificação – Dra. Lourdes Kaminski, Dr. Antonio Donizeti da Cruz, Dra. Salete Machado Sirino e Dra. Alai Diniz – pelas leituras e contribuições sobre o texto, ainda que bastante preliminar, mas que iluminaram os capítulos que estavam por vir.

Agradeço aos professores do PPGL que participaram da minha formação, cada um a seu modo, ampliando minha visão de mundo e da literatura.

Às secretárias do PPGL, Tatiana e Gisele, por sempre atenderem às nossas demandas tão prontamente.

Pelos amigos-colegas que trilharam este caminho comigo em algum momento (ou a todo momento), e que trouxeram alegria para a empreitada: Ana Paula Sierakowski, Janete Nascimento, Josué Ferreira, Tallyssa Sirino, Josiane Valcarenghi, Ana Maria Vasconcelos, Adriana Lopes, Ana Maria Barros.

Ao Octávio Figueiredo por me iniciar no francês, pelas traduções e pelas conversas animadas.

À Gislene Vale dos Santos que propiciou o encontro com Márcio Meirelles e compartilhou reflexões que alimentaram as discussões da tese.

Ao Viktor Chagas que me recebeu em 2017 no Rio de Janeiro quando fui para a ABRALIC, pelos tours guiados sempre regados de conhecimento e sabedoria, por sempre me mostrar um outro caminho na compreensão das coisas e por tantos anos de amizade e de discussões literárias iniciadas ainda no século passado.

Agradeço às direções dos últimos anos do Colégio Estadual Olinda Truffa de Carvalho – Mônica Forlin e Sandra Bolzon – por flexibilizarem e trocarem meus horários quando os compromissos acadêmicos demandavam. Conciliar trabalho com a pós-graduação é uma tarefa árdua e a ajuda de vocês foi imprescindível!

Agradeço também àqueles que agora fogem da lembrança, pois foram tantos aqueles que me auxiliaram neste caminho que a memória não dá conta de listar todos, mas estejam todos devidamente agradecidos!



Obra de Banksy. Inglaterra:
Clacton-on-Sea (Essex),
2014.

Resumo

GALANTE, Camylla. **Matéi Vişniec: cosmologias, ritos, espetáculos e performances**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE, Cascavel/PR, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Co-orientadora: Prof. Dra. Alai Garcia Diniz.

A produção dramaturgical do contemporâneo Matéi Vişniec (1956 -) é composta por peças que transitam por diferentes temas: guerras, conflitos étnicos, o papel do teatro no mundo, as migrações, a vida do ser humano em sociedade. Em cada uma das peças, Vişniec propõe reflexões sobre aspectos diversos da humanidade, utilizando-se da estética do absurdo e das características intrínsecas das produções teatrais hodiernas para a sua composição, que, por sua vez, são múltiplas e fragmentadas assim como o homem contemporâneo. Considerando os aspectos da obra deste dramaturgo, o presente trabalho tem como objetivo analisar seus textos dramaturgical sob diferentes perspectivas: enquanto produção dramaturgical contemporânea, enquanto objeto de análise antropológica, enquanto alegoria do mundo real e enquanto espetáculo teatral, a fim de construir uma cosmologia do autor. A pesquisa, de caráter qualitativo e bibliográfico, parte da análise comparativa intratextual – entre as peças do próprio autor – e intertextual, por compreender também o estudo de espetáculos que têm como base a dramaturgia visniequiana. Para tal análise, partise-á das obras *A mulher como campo de batalha* (1997/2012), *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres* (2009/2012), *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa* (2005/2012), *Migraaaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das Cercas e Muros* (2017), *Teatro decomposto ou o homem-lixo* (1994/2012), *Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias* (2003/2013), *Um trabalhinho para velhos palhaços* (1993/2012) e *Cartas de amor a uma princesa chinesa e outras peças curtas* (2012/2016). Dentre os espetáculos, lista-se *O corpo da mulher como campo de batalha*, dirigido por Fernando Philbert e com Ester Jablonski e Fernanda Nobre no elenco; *Adeus, palhaços mortos*, uma leitura do texto *Um trabalhinho para velhos palhaços*, montada pela companhia Academia de Palhaços, sob a direção de José Roberto Jardim; *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa*, montada pela Temporall Cia. Cênica e dirigida por Reginaldo Nascimento; *Espelhos para cegos*, em duas versões, dirigidas por Márcio Meirelles do Teatro Vila Velha. Os autores que darão embasamento teórico à presente pesquisa se dividem em três aspectos: a respeito do teatro contemporâneo, parte-se das proposições de Jean-Pierre Ryngaert (2013) e Jean-Pierre Sarrazac (2012); nas análises antropológicas do teatro, Stanley Tambiah (2018, 1997), Victor Turner (2015, 2008, 2005, 2013) e Richard Schechner (2011, 2006, 2012, 2013); quanto à construção das imagens, conta-se com as proposições de Octávio Paz (1982).

PALAVRAS-CHAVE: Matéi Vişniec; teatro contemporâneo; antropologia; ritual; cosmologia.

Abstract

GALANTE, Camylla. **Matéi Vişniec: cosmologies, rites, spectacles and performances.** 2020. Thesis (Doctorate Degree in Letters) – Post-graduation Program in Letters, University of the West of Paraná – UNIOESTE – Cascavel/PR, 2020.

Advisor: Prof. Dr. Acir Dias da Silva.

Co-Advisor: Prof. Dra. Alai Garcia Diniz

Contemporary Matéi Vişniec's (1956 –) dramaturgical production is composed by plays that transit through different themes: wars, ethnic conflicts, the role of the theater in the world, migrations, life of man in society. In each of his plays, Vişniec proposes reflections on several aspects of humanity, using the aesthetic of the absurd and of intrinsic characteristics of the hodiern theatrical productions for his composition, which, in their turn, are multiple and fragmented just like the contemporary man. Considering the aspects of this playwright's works, this thesis focus on analyzing his dramaturgical texts under different perspectives: as contemporary dramaturgical production, as object of anthropological analysis, as an allegory of the real world, and as a theatrical spectacle, in order to build a cosmology of the author. The research, of qualitative and biographical character, starts from the intra-textual comparative analysis – among some of the author's plays – and inter-textual, for also comprehending the study of spectacles based on Vişniec's dramaturgy. For such analysis, The body of a woman as a battlefield in the Bosnian War (1997/2012), On the sensation of elasticity when walking upon corpses (2009/2012), The word progress on my mother's lips doesn't ring true (2005/2012), Migraaants or There's too many people on this damn boat (2017), Decomposed theater or The human trashcan (1994/2012), Beware of old ladies cankered with loneliness (2003/2013), Old clown wanted (1993/2012), and Love letters to a Chinese princess (2012/2016) were the starting point plays. Among the spectacles, The body of a woman as a battlefield in the Bosnian War, directed by Fernando Philbert and with Ester Jablonski and Fernanda Nobre in the cast, is also listed in this thesis, as well as Goodbye, dead clowns, an interpretation of Old clown wanted, set by the Academia dos Palhaços (Academy of the clowns) company, directed by José Roberto Jardim; The word progress on my mother's lips doesn't ring true, set by the Temporall Companhia Cênica (Temporall Scenic Company) and directed by Reginaldo Nascimento; and Espelho para cegos (Mirror for blinds), in two versions, directed by Márcio Meirelles of Vila Velha Theater. The authors that support the theories on this thesis are divided in three aspects: regarding the contemporary theater, the basis is the propositions by Jean-Pierre Ryngaert (2013) and Jean-Pierre Sarrazac (2012); in the anthropological analysis of the theater, Stanley Tambiah (2018, 1997), Victor Turner (2015, 2008, 2005, 2013) and Richard Schechner (2011, 2006, 2012, 2013); as to the construction of the images, the propositions the thesis is based on are the ones by Octávio Paz (1982).

KEY-WORDS: Matéi Vişniec; Contemporary Theater; anthropology; ritual; cosmology.

LISTA DE IMAGENS

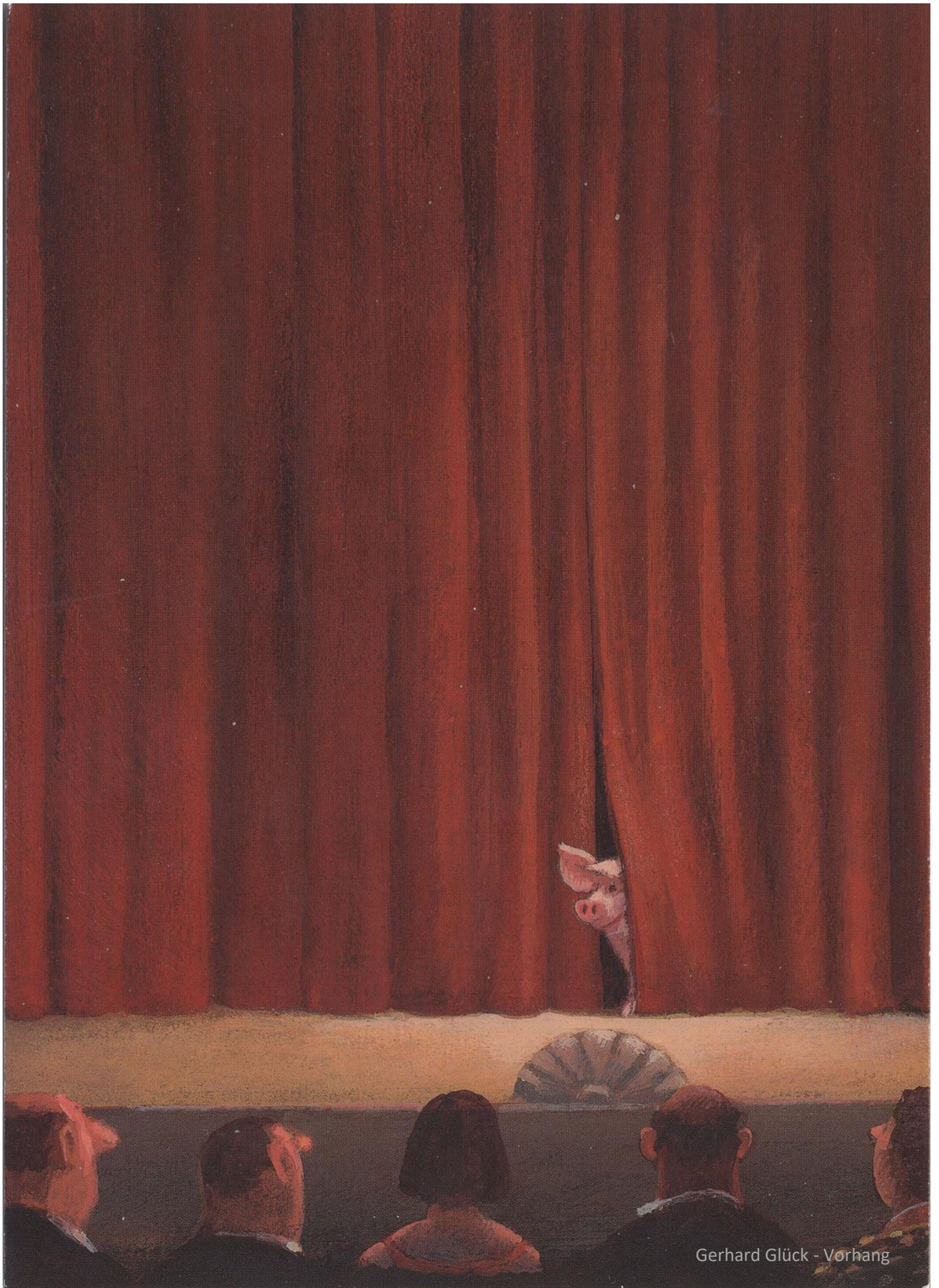
Figura 1: WARHOL, Andy. Shoes (FS II.254).....	46
Figura 2: O Abraço	98
Figura 3: (Fotografia) O “espaço vazio” do Teatro Vila Velha)	98
Figura 4: (Fotograma) O reflexo das consequências da Guerra dos Bálcãs no espetáculo <i>A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa</i> (2017).	148
Figura 5: (Fotografia) A Louca Tranquila do espetáculo <i>Espelho para cegos</i> (2013).	151
Figura 6: (Fotograma) Dorra decomposta.	156
Figura 7: (Fotograma) Dorra: <i>Não, Senhor, você não é nossa verdade, porque a verdade, nós a matamos, porque a verdade, nós a enterramos com o céu que não existe mais, nem ele, porque sua casa, Senhor, ela é agora a casa dos mortos, sim.</i>	157
Figura 8: (Fotograma) Kate, Dorra, o espelho e a pedra.....	158
Figura 9: (Fotograma) A lembrança da violação.	160
Figura 10: (Fotograma) o palco totalmente preenchido d’A palavra progresso... ..	162
Figura 11: (Fotograma) o pneu-floresta e a divisão do cenário pela luz.....	163
Figura 12: (Fotograma) O Novo Vizinho e o comércio do espólio de guerra.....	165
Figura 13: (Fotograma) O retorno ao início.	166
Figura 14: (Fotografia) Processo de criação da maquiagem.....	167
Figura 15: (Fotografia) Processo de montagem do espetáculo – maquiagem.	168
Figura 16: (Fotograma) Processo de montagem do palco.	168
Figura 17: (Fotograma) a “caixa-palco”.	170
Figura 18: (Fotograma) a “caixa-palco” 2.	170
Figura 19: (Fotografia) <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920) - O Expressionismo Alemão.	171
Figura 20: (Fotografia) <i>From Morn to Midnight</i> (1920) O Expressionismo Alemão.....	172
Figura 21: O expressionismo alemão x Tim Burton.....	172
Figura 22: <i>A Noiva Cadáver</i> (2005), de Tim Burton.	173
Figura 23: (Fotografia) A maquiagem dos três palhaços mortos.....	173
Figura 24: (Fotografia) Figurino expressionista-burtoniano de <i>Adeus, palhaços mortos.</i>	174

Figura 25: (Fotograma) Projeções no início no espetáculo.	176
Figura 26: (Fotografia) <i>Espelho para cegos</i> , agosto de 2013.	181
Figura 27: (Fotograma) “Plim-plim” lavador de cérebros.	182
Figura 28: (Fotograma) O lavador de cérebros 2 e o resultado das lavagens cerebrais.	183
Figura 29: (Fotograma) A mulher lata de lixo.	185
Figura 30: (Fotografia) O “habitat” do homem-lixo 2013.	186
Figura 31: (Fotografia) “Voz na luz ofuscante 2” em 2013: A Revolucionária manipulada.	188
Figura 32: (Fotograma) “Voz na luz ofuscante” 2018: a camiseta canarinho e as painéis.	188

SUMÁRIO

Agradecimentos	6
Resumo	9
Abstract	10
Sumário	13
Introdução ou Um trabalhinho de uma velha doutoranda.....	16
1 Capítulo primeiro ou A Máquina Vişniec	27
1.1 Quem é Matéi Vişniec ou a história de um dramaturgo romeno contada por uma doutoranda à banca de defesa de doutorado	27
1.2 Mas mamãe, ele nos conta nas peças o que o jornalista já contou primeiro ...	35
1.3 Vişniec, o intempestivo	49
1.4 Vişniec, o pós-moderno	53
1.5 Vişniec, o homem-crise.....	66
2 Capítulo segundo ou A dramaturgia como campo de pesquisa	77
2.1 <i>Cosmological express</i>	77
2.2 A cosmologia do silêncio.....	81
2.3 E o que faremos com as cosmologias?	88
2.4 <i>Moi, l'image</i>	105
2.5 As personagens na janela.....	121
3 Capítulo terceiro ou Pesquisa sobre os espetáculos de um dramaturgo romeno	137
3.1 Novo método para analisar uma performance no teatro ou o teatro da performance	149
3.2 O cabaré das performances.....	153
3.2.1 Espetáculo <i>O corpo da mulher no campo de batalha</i>	154
3.2.2 Espetáculo <i>A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa</i>	161
3.2.3 Espetáculo <i>Adeus, palhaços mortos</i>	167
3.2.3 Espetáculos <i>Espelho para cegos</i>	176
Considerações finais ou Capítulo IV está cancelado ou Conclusões de uma tese de doutorado	190
Referências Bibliográficas	195
Obras do autor	195

Referências teóricas	196
Sites, links de entrevistas e reportagens sobre o autor.....	202
Espectáculos teatrais.....	202
ANEXOS	204
ANEXO 1: CRONOLOGIA DAS PEÇAS DE MATÉI VIŞNIEC.....	205
ANEXO 2: Tabela – <i>Types of liminal experiences</i>	208



Gerhard Glück - Vorhang

Introdução ou Um trabalhinho de uma velha doutoranda

“... a realidade e a ficção, de uma certa maneira, eram como um espelho”. Assim se referiu Matéi Vişniec às sessões de teatro semanais em Bucareste da peça *Calígula*, de Camus, em plena ditadura de seu país natal no Leste Europeu, na década de 1980. A loucura do imperador romano alegorizava a loucura de Nicolae Ceauşescu, à qual o público romeno fazia filas para assistir¹. Como percebeu Vişniec bastante cedo, ainda vivendo na Romênia, o teatro faz constantemente às vezes de reflexo da realidade, muitas vezes invertendo-a, distorcendo-a, como no espelho atravessado por Alice, mesmo que nem sempre se encontre maravilhas por trás dele. E, ao perceber o papel da literatura e do teatro na vida real, principalmente no contexto em que vivia, Vişniec transformou sua obra – teatro, poesia e prosa – em reflexões acerca do mundo, dos acontecimentos políticos e, principalmente, da situação da humanidade frente a estas situações. A sua obra literária, desde o início de sua produção, tem como um dos objetivos o papel de servir como resistência. Na Romênia, sob o regime ditatorial, era a resistência ao Estado, já na França posteriormente, onde foi radicado e fixou residência, seguindo até os dias de hoje, a resistência é ao capitalismo, que se apresenta de forma muito mais sutil, mas tão ditatorial quanto os regimes ditos comunistas do século XX.

Escritor bastante atuante nos dias de hoje, Vişniec trouxe e ainda traz para sua obra dramática acontecimentos reais, mas que, nas peças, são elaborados esteticamente sob as características do Teatro do Absurdo, muitas vezes recorrendo também ao grotesco, ao trágico e ao cômico. O romeno busca em sua outra ocupação – a de jornalista – este substrato para a sua ficção. É mencionado repetidamente pelo autor em diversas entrevistas concedidas pelo mundo afora este seu dualismo escritor/dramaturgo-jornalista: o Vişniec-jornalista faz a cobertura dos mais diversos e terríveis acontecimentos, acompanha as mazelas da Europa e do mundo e se pergunta com frequência sobre a incapacidade humana de aprender com os próprios erros passados. Ele é pessimista e muitas vezes não consegue compreender a intencionalidade dos eventos. Eis que surge o Vişniec-escritor/dramaturgo, com um pouco mais de fé na humanidade, e transforma a

¹ Em entrevista concedida à jornalista portuguesa Patricia Medina no programa “À conversa com...”, do canal Kuriakos TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ku3ED1RatXs>. Acesso 15 mai 2018.

massa bruta da notícia em arte, em alegorias repletas de significados, que dialoga com outros períodos da história humana e com outras obras literárias, como uma forma de mostrar que aquilo que está acontecendo, que aquilo que deixa o jornalista atônito e desesperançoso já havia ocorrido anteriormente, mas apenas com uma roupagem diferente. O dramaturgo/escritor realiza, propositalmente ou não, uma análise antropológica do próprio ser humano em sua obra ao processar as informações que o jornalista lhe dá.

As “matérias-primas” conseguidas pelo jornalista são das mais variadas naturezas. A cobertura feita por Vişniec engloba festivais de teatro e de cinema, guerras e conflitos étnicos, acordos políticos, crises humanitárias e de imigração, manifestações culturais, lançamentos do mercado editorial entre outros muitos temas que, nas mãos do dramaturgo, têm o potencial de transformar-se em uma obra dramática. Mesmo sendo temas tão diferentes, quando trazidos para o teatro pelo escritor, passam a fazer parte do “universo visniequiano”, o que encaminha o presente trabalho para seu destino: analisar a obra de Matéi Vişniec a fim de compreender uma estética de sua obra, seu processo de criação, a construção de suas personagens e como todos esses elementos encaminham seus escritos para uma concepção do homem contemporâneo que compõe o mundo e a cosmologia visniequiana.

Mesmo que grande parte da produção dramática do autor aponte na direção da compreensão do ser humano, é inviável, na presente pesquisa, abarcar todas as peças do autor. Por conta disso, somente algumas peças foram elencadas para que se possa analisar o modo como o escritor compreende e elabora suas obras e suas personagens, a fim de se revelar certa unidade no teatro visniequiano e buscar chaves de leitura para sua produção literária.

Dentre as obras de Vişniec, algumas peças ambientam-se em cenários que nos remetem ao pós-guerra, a conflitos étnicos, a países e territórios sob o jugo de governos totalitários. Em determinadas obras, este cenário é explícito, cita-se o lugar, cita-se o contexto no qual a cena desenvolve-se. Há outras em que este lugar é alegórico e remete a qualquer parte do mundo onde se passa algum conflito humano. As personagens dramáticas de Vişniec que são postas nestes cenários são pessoas que estiveram na guerra – soldados e civis – e que muitas vezes voltam

para um território que não pertence mais ao seu país de origem² e precisam reconstruir suas casas, seus países e a si mesmos.

Há outras peças do dramaturgo em que fica implícito que algo aconteceu e/ou está para acontecer e as personagens encontram-se sozinhas (as pessoas do mundo sumiram ou encontram-se em outro lugar) ou interagem com outras poucas pessoas. Estas peças podem conter mais de um ato ou são compostas por esquetes, nas quais não há cenário definido, podendo não ser delimitado ou variar conforme o esquete. São textos nos quais se reconhece claramente a estética do Absurdo, manifestamente utilizada por Vişniec, aos moldes de seus mestres.

As peças que foram analisadas neste estudo pertencem a estes dois grupos. Aquelas nas quais há claramente menção às guerras e aos conflitos são: *A mulher como campo de batalha* (1997/2012), *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres* (2009/2012), *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa* (2005/2012) e *Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das Cercas e Muros* (2017). As outras peças, nas quais o pano de fundo é incerto tem-se: *Teatro decomposto ou o homem-lixo* (1994/2012), *Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias* (2003/2013), *Um trabalhinho para velhos palhaços* (1993/2012) e *Cartas de amor a uma princesa chinesa e outras peças curtas* (2012/2016).

A escolha destas peças deve-se ao fato de que podem ser, de certa maneira, reunidas nestes dois grupos e de terem características similares, mesmo tendo sido escritas em momentos diferentes da carreira do escritor. Outras peças de Vişniec também serão consultadas, no entanto o presente estudo limitar-se-á a análise das obras acima elencadas. Além da similaridade entre elas, o que se pretende destacar nesta pesquisa é o estudo das personagens visniequianas, o ambiente na qual a “ação” se desenvolve. Porém, como o texto dramático muitas vezes se completa no palco e como as obras de Matéi Vişniec passaram a ser conhecidas no Brasil também por meio das encenações, a análise feita nos textos será estendida a alguns espetáculos elaborados a partir das peças do dramaturgo romeno, que, além do estudo comparado, serão analisadas enquanto recepção da obra do autor e como o universo visniequiano é recriado no palco.

² Em referência às guerras que ocorreram no século XX e que foi sentida pela população do Leste Europeu, como a Guerra dos Bálcãs, as duas Grandes Guerras, a Guerra da Bósnia, Guerra do Kosovo e diversos conflitos étnicos.

Quanto aos espetáculos a serem estudados, a “escolha” foi realizada por disponibilidade de material filmado. Entrou-se em contato com Companhias de Teatro/produtores teatrais a fim de verificar a possibilidade de se utilizar algum material em vídeo das montagens para que a análise pudesse ser feita. Dentre as Companhias consultadas, quatro deram resposta, autorizaram e disponibilizaram o material ou deram liberação para que a montagem fosse gravada. Os espetáculos a serem analisados, portanto, são: *O corpo da mulher como campo de batalha*, dirigido por Fernando Philbert e com Ester Jablonski e Fernanda Nobre no elenco³; *Adeus, palhaços mortos*, uma leitura do texto *Um trabalhinho para velhos palhaços*, montada pela companhia Academia de Palhaços, sob a direção de José Roberto Jardim; *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa*, montada pela Temporall Cia. Cênica e dirigida por Reginaldo Nascimento; *Espelhos para cegos*, em dois momentos, realizada pelo Teatro Vila Velha/Teatro dos Novos, sob a direção de Marcio Meirelles. Para a realização da análise dos espetáculos do Teatro Vila Velha, recorrer-se-á também a alguns vídeos disponíveis na plataforma Vimeo postados pelo diretor Marcio Meirelles, do Teatro Vila Velha, sobre o Projeto Matéi, dentre os quais espetáculos (*Por que Hécuba*, *A História dos Ursos Pandas*, *Espelhos para Cegos*, montada a partir de *Teatro Decomposto ou o Homem-Lixo*, e *O Último Godot*) e vídeos dos laboratórios feitos acerca da obra do dramaturgo.

Ambos os materiais – o texto dramaturgico e o texto cênico – serão analisados sob duas perspectivas diversas: enquanto produção dramaturgica contemporânea, a partir da noção de crise do drama e demais “crises”; como uma análise antropológica do homem contemporâneo, principalmente em condições de guerras e conflitos, expressas por uma “cosmologia” de Vişniec e enquanto uma alegoria antropológica do mundo contemporâneo, expressa nas personagens e cenários construídos pelo autor. A análise sob estas duas perspectivas diferentes será também realizada com os textos teatrais, a fim de verificar como a cosmologia visniequiana e as alegorias presentes nos textos dramaturgicos são transpostas para o palco e como o sentido da obra é construído a partir da ótica de diretores e atores.

Cada perspectiva de análise da obra de Vişniec será fundada em concepções teóricas diversas. Quanto à contemporaneidade de sua obra, as proposições que

³ Este espetáculo foi também assistido *in loco* no XV Congresso Internacional da Abralic, em 2017.

dão embasamento a ela são as de Jean-Pierre Ryngaert, com a obra *Ler o teatro contemporâneo* (2013) e as de Jean-Pierre Sarrazac e demais autores responsáveis pelo *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012)⁴. A obra de Ryngaert parte da noção de fragmentação para analisar os textos dramáticos contemporâneos, enquanto que o *Léxico* organizado por Sarrazac parte da noção da crise do drama e da crise da ação para, então, analisar as demais crises vividas pelo teatro contemporâneo, como a da personagem, do diálogo, da fábula.

Sob a ótica da antropologia, as análises pautar-se-ão nas proposições de Stanley Tambiah (2018 e 1997), de Victor Turner (2015, 2008, 2005 e 2013) e de Richard Schechner (2011, 2006, 2012 e 2013), autores que trabalham, cada uma seu modo, com as questões da *performance*. Tambiah trabalha a *performance* na análise dos rituais e não se delimita aos rituais de povos de sociedades simples, mas analisa as performances presentes também nas sociedades contemporâneas, complexas. Ele considera os rituais como um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica, composto de um modelo, no qual é instituída uma ordem de atos e falas pré-estabelecidas, que podem ser expressas em diferentes meios. Seu conteúdo pode contar com diferentes níveis de formalidade (convenção), de estereotipia (rigidez), de condensação (fusão) e de redundância (repetição) (PEIRANO, 2002; RODRIGUES, 2014; TAMBIAH, 2018). A comunicação simbólica que se constrói com os rituais perpassa necessariamente por cosmologias, segundo Tambiah, que são caracterizadas como um corpo de concepções que governam e regem os fenômenos que compõe o universo como um todo ordenado, além de regular as normas e os processos que o norteia. A cosmologia agrega os princípios orientadores, que definem o que é considerado sagrado, são usadas como referência, e são perpetuadas consideravelmente sem mudanças (TAMBIAH, 2018). Esta noção de rituais e da cosmologia que dá sustentação será transposta para a análise tanto dos textos dramáticos quanto dos textos teatrais de Vişniec.

Turner, por sua vez, pauta sua teoria na análise das sociedades tribais e utiliza-se de alguns elementos dos estudos teatrais na compreensão dos diferentes tipos de sociedade examinadas por ele. Este antropólogo inicia seus estudos com

⁴ Florence Baillet, Laurence Barbolosi, Jean-Louis Besson, Clémence Bouzitat, Joseph Danan, Laurent Gaudé, Kerstin Hausbei, Céline Hersant, François Heulot, Geneviève Jolly, Hélène Kuntz, Patrick Leroux, David Lescot, Mireille Losco, Martin Mégevand, Tania Moguilevskaia, Alexandra Moreira da Silva, Catherine Naugrette, Muriel Plana, Jean-Loup Riviere, Arnaud Rykner, Jean-Pierre Ryngaert, Catherine Treilhou-Balaudé.

análises de rituais, porém não delimita a compreensão destes nos eventos religiosos, mas deixa-o em aberto, com sentido amplo, que será posteriormente estendido para a análise das sociedades modernas. O autor cunha o termo “drama social”, que, a princípio servia se método descritivo e analítico para seus estudos da vida aldeã de Ndembu, Zâmbia, mas ampliou-se como método para a compreensão das relações humanas em outros contextos (TURNER, 2013). Este termo, baseado nas tragédias gregas, parte da noção de conflito como um “mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social” (TURNER, 2013).

Turner concebe os processos sociais não mais como continuidade ou distanciamento do padrão comum, da norma das sociedades, mas aborda-os como sendo *performances*. Assim como o drama social nos remete as tragédias gregas, a noção de performance empregado aqui pelo antropólogo escocês faz referência ao sentido utilizado da palavra pelas Artes Cênicas: pode-se pensar na performance (e o ritual, por extensão), como uma parcela da vida humana condensada, repetitiva, cênica, organizada em sequências temporais e altamente significativa para seus participantes, e que tem a capacidade de manifestar as classificações, as categorias, as relações de poder, as hierarquias e as contradições dos processos culturais, sendo, assim, o elemento básico da vida social (BIANCIOTTI; ORTECHO, 2013). Os dramas sociais, para Turner, são os momentos de conflitos em determinadas comunidades, que antecedem ou precedem os rituais. Aqueles que passarão por estes rituais, que neste momento estão ocupando os degraus mais baixos da estrutura social, estão no interstício desta estrutura, o que Turner denomina de liminaridade. Segundo Vişniec quanto a sua escrita, as peças partem de situações dramáticas, que são mormente situações ocasionadas por guerras, conflitos e/ou crises econômicas e suas personagens estão geralmente localizadas neste interstício do conflito com a reconstrução da própria vida, assim como as pessoas das comunidades estudadas por Turner que estão à margem da sociedade a qual pertencem. O conceito de liminaridade do antropólogo escocês dará, portanto, base para a compreensão das personagens visniequianas.

O último dos antropólogos aqui listados, Richard Schechner, parte dos estudos da performance no teatro para os estudos antropológicos dos rituais, e propõe que todas as atividades humanas podem ser estudadas *como performances* ou *enquanto performances*. Percorrendo o caminho inverso ao de Turner, Richard Schechner (1934 -) vai dos estudos teatrais à antropologia, passa a questionar as

fronteiras entre a arte e a vida, e alega que uma das formas de analisar as cenas deste mundo contraditório seria olhá-las como sendo performances. Para Schechner, é necessário primeiro separar aquilo que é performance daquilo que pode ser estudado como tal, sempre considerando como performance aquilo que os nativos de dado lugar definem desta maneira, cabendo ao investigador identificar estas performances. Não obstante, segundo o professor, tudo pode ser analisado desta maneira já que, para a antropologia, há uma coerência entre a vida social e os rituais, logo esta metodologia de análise pode ser ampliada para outros eventos cotidianos (BIANCIOTTI; ORTECHO, 2013). Schechner define as performances como “comportamento duas vezes atuado”, “conduta praticada duas vezes” (SCHECHNER, 2006). São atos que se repetem e, por conta disso, há ausência de originalidade ou espontaneidade, porém não são meras reproduções, pois são transmitidas, ensinadas. Os sujeitos que as aprendem as desenvolvem, mas como é algo aprendido e não inato, eles podem ser desaprendidos, subvertidos, transformados conforme o contexto e o porquê se desenvolvem. Estas práticas, para poderem ser analisadas, devem ser separadas das demais, devem ser identificadas. São atividades que devem ter um início e um fim e devem acontecer apartadas de outros eventos que fortuitamente aconteçam ao mesmo tempo. (TAYLOR, s/d. BIANCIOTTI; ORTECHO, 2013).

Além destes teóricos que darão embasamento aos temas discutidos na presente tese, outros autores serão consultados ao longo do processo. Há diversos trabalhos acerca da obra visniequiana que analisam os textos sob as mais diferentes perspectivas. São estudos realizados por pesquisadores de variadas nacionalidades, com predominância de franceses e romenos. A fortuna crítica de sua obra é abundante em língua romena, dado que Vişniec é um dos escritores romenos vivos de maior prestígio e um dos dramaturgos deste país, juntamente com Ionesco, com o maior número de peças encenadas fora de sua terra natal. O autor figura nos compêndios de literatura romena principalmente por conta de sua produção poética na década de 1980, com a chamada “Geração do Jeans”, formada por jovens escritores que, por meio da literatura, compunham a resistência ao regime ditatorial do período. Há ainda obras específicas sobre sua produção poética e livros que trazem estudos sobre o teatro de Vişniec sob perspectivas específicas, juntamente com a análise de outros autores, como a temática da guerra ou mesmo sobre a violência dirigida às mulheres nesses períodos de conflito. Também foram

consultados artigos de diferentes pesquisadores que refletem sobre a produção literária do escritor romeno.

Apesar de toda a relevância deste dramaturgo e da abrangência de sua obra, ele é pouco estudado na academia brasileira. No levantamento feito em bancos de dissertações e teses, anais de eventos e revistas de associações de pesquisa e pós-graduação em Literatura e Artes Cênicas, foram encontrados alguns trabalhos que partem da obra de Matéi Vişniec para analisar outras temáticas. Dentre as pesquisas encontradas, têm-se um trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro da UFRGS, de Eriam Roberto Schoenardie, denominada “Experimento Vişniec: Articulações entre criação, pedagogia e conhecimento”, no qual o graduando reflete sobre os processos de criação cênica no meio escolar e utiliza os textos de Vişniec em suas montagens de espetáculos numa determinada escola.

A obra do dramaturgo romeno não é o tema principal da pesquisa de Schoenardie, assim como não o é da dissertação de Maria Celina Gil Reis Boeira, intitulada “Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena”, na qual a autora busca investigar a presença do bordado no traje de cena como elemento decorativo e narrativo, invocando as questões de gênero, da criação coletiva e das memórias inerentes a esta prática. As discussões partem da peça *A mulher como campo de batalha*, no entanto o enfoque principal é a análise dos bordados presentes nos figurinos das personagens e também como exercício prático de criação a partir desta temática.

Quanto aos artigos publicados no Brasil sobre a obra do dramaturgo, o mesmo acontece com os trabalhos anteriores citados: a obra de Vişniec é citada, mas não é o mote principal dos escritos. Percebe-se que seus escritos, no Brasil, são antes encenados do que percebidos como texto literário, e os estudos, as impressões e conclusões às quais se têm acesso são de pesquisadores das Artes Cênicas, assim como de atores e diretores, que relatam suas experiências práticas a partir da obra de Vişniec.

Além da escassez de pesquisas que olhem seu texto dramático pelo viés da análise literária, uma tese sobre Matéi Vişniec se justifica pela qualidade da obra do escritor ao se considerar a temática, a linguagem, a construção das personagens e a intertextualidade de sua obra e, ademais, pelo crescente interesse das companhias teatrais em montar suas peças. Considerando também que estes espetáculos são uma forma de recepção e estudo das peças, torna-se importante a

análise destas, pois é também por meio delas que o leitor e espectador brasileiro entram em contato com a obra do dramaturgo romeno, além de se poder analisar como suas peças são lidas e compreendidas por atores e diretores.

Quanto ao viés teórico aqui proposto na análise, a justificativa pauta-se numa fala de Richard Schechner: “Quer os praticantes e acadêmicos de ambas as disciplinas gostem ou não, há pontos de contato entre a antropologia e o teatro: e provavelmente há mais pontos surgindo” (SCHECHNER, 2011, p.213).

A frase do teórico americano remete-nos a um movimento que tem paulatinamente ganhado forma e força: a interdisciplinaridade entre diferentes ramos das ciências, mais especificamente aqui das ciências humanas. Ao ler os teóricos da antropologia nos quais este estudo será fundamentado, percebe-se que há muito as ciências isoladas não dão conta de explicar seus objetos de estudo. Stanley Tambiah, por exemplo, utiliza-se de teorias linguísticas, da semiótica e da filosofia da linguagem (Peirce e Austin) para compreender os enunciados proferidos nos rituais e explicar sua função nestes. Victor Turner, por seu turno, recorre à Arte Poética de Aristóteles, aos estudos teatrais e da performance para explicar os eventos percebidos por ele na análise das sociedades primitivas e modernas. Richard Schechner, por sua vez, faz o caminho contrário à Turner: vai do teatro e dos estudos da performance à antropologia, no intuito de comparar as performances artísticas com os rituais performáticos de alguns povos.

A relação entre diferentes áreas de atuação e do conhecimento também está presente na obra literária e dramática de Matéi Vişniec. Como já mencionado, a formação e a atuação profissional do jornalista romeno são bastante variadas e a relação entre elas desemboca em seus poemas, suas peças e seus romances. A vivência do jornalista e a análise dos eventos cotidianos do mundo acabavam por ser a matéria-prima para suas peças, que as discute e reflete em alegorias literárias. Por conta desta temática, o dramaturgo romeno tem tido uma recepção muito positiva em todos os lugares onde suas obras são encenadas e, a cada dia, novas companhias descobrem seus textos. No Brasil, apesar das diversas montagens realizadas a partir de seus escritos, da boa recepção dessas e da edição completa de sua obra que está em processo, o autor, que é um dos dramaturgos contemporâneos de maior relevância, que possui uma obra que reflete sobre eventos bastante recentes da história do homem, ainda não teve sua obra dramática examinada pelos estudos literários brasileiros.

Além da temática assaz atual, a obra de Matéi Vişniec tem um diálogo profundo com autores canônicos do teatro, especialmente com os autores do Teatro do Absurdo, de quem é o herdeiro maior atualmente, mas dialoga, da mesma forma, com toda a tradição do teatro e também pensa sobre o papel deste na contemporaneidade. Ao examinar a intertextualidade da obra visniequiana, não apenas sua obra é considerada, da mesma forma, mas, os estudos acerca de outros autores e vanguardas artísticas que influenciaram a obra do dramaturgo romeno são atualizados.

Por conta deste diálogo que se manifesta na obra do dramaturgo romeno, o presente trabalho se justifica na medida em que participa da atualidade dos estudos interdisciplinares e abre a possibilidade de diálogo entre os estudos literários e antropológicos como uma forma de enriquecimento das pesquisas no campo das ciências humanas, de modo a torná-lo mais abrangente. As reflexões de Stanley Tambiah, Victor Turner e Richard Schechner, apesar de desenvolverem-se em outra área de conhecimento, podem trazer consideráveis contribuições para os estudos literários enquanto manifestação artística do homem. Assim como o ser humano se manifesta e dá sentido a sua vida por meio dos rituais, a literatura também percorre este caminho.

E para abarcar todos os temas e autores aqui apresentados o presente trabalho se articula em três capítulos: *Capítulo primeiro ou A Máquina Vişniec*, o qual trará considerações sobre o autor, seu contexto de produção, sua produção dramática e como ela desponta enquanto manifestação do teatro contemporâneo, além de propor chaves de leitura para suas peças; *Capítulo segundo ou A dramaturgia como campo de pesquisa*, capítulo que se pretende interdisciplinar, no qual será constituída a análise das peças elencadas no Capítulo primeiro sob os conceitos de cosmologia e ritual de Stanley Tambiah (1979, 1985, 1989, 1997), de drama social e liminaridade de Victor Turner (1982, 2008, 2013) e algumas considerações sobre a construção das imagens nas peças por meio das proposições de Octávio Paz (1982); e o *Capítulo terceiro ou Pesquisa sobre os espetáculos de um dramaturgo romeno* será destinado à análise dos espetáculos baseados na obra dramática de Matéi Vişniec sob a teoria da performance de Schechner e a retomada dos teóricos trabalhados nos capítulos anteriores. No terceiro capítulo será verificado como a cosmologia do autor dá sustentação às montagens e como a significação do texto é mantida ou é ressignificada pelo diretor

e pelas representações dos atores. Nas *Considerações finais ou Capítulo IV Está Cancelado ou Conclusões de uma tese de doutorado*, pretende-se apresentar reflexões sobre a pesquisa realizada, retomando os resultados e as conclusões obtidas ao longo do trabalho, observando como a cosmologia de Matéi Vişniec é construída em seu texto e, posteriormente, compreendida e construída nos espetáculos.

Como as peças compostas de esquetes que, numa primeira leitura, parecem não ter relação entre si, assim se construirá esta tese: os capítulos se desenvolverão de forma independente, aparentemente sem continuidade, mas estarão todos conectados pelo elo Vişniec.

1 Capítulo primeiro ou A Máquina Vişniec

A dramaturgia contemporânea, assim como outras formas de expressão artística, acompanha, de certa maneira, o seu tempo. Na “interépoca” atual, de intermedialidade, interdisciplinaridade, relações interartes, nada mais natural que aqueles que são realmente contemporâneos também carreguem as correlações entre diferentes artes e formas de conhecimento nas suas criações.

Matéi Vişniec, dramaturgo, escritor e jornalista de origem romena e de expressão francesa é um destes coetâneos das inter-relações artísticas e disciplinares já que, não raro, mescla suas diferentes facetas (a de escritor, a do graduado em Filosofia e a de jornalista) nas suas produções dramatúrgicas e literárias. A leitura e análise de sua obra demandam uma compreensão destas relações, como cada uma das suas áreas de atuação desempenha seu papel na sua criação artística e culmina na elaboração não somente de obras literárias, mas verdadeiros ensaios sobre o homem hodierno.

1.1 Quem é Matéi Vişniec ou a história de um dramaturgo romeno contada por uma doutoranda aos leitores dessa tese de doutorado

A obra dramatúrgica de Matéi Vişniec é múltipla assim como seu autor: há textos longos com muitas personagens, há peças curtas que exigem poucos atores e também monólogos. Há dramas, comédias e textos criados a partir das características do Teatro do Absurdo. As personagens ora são anônimas, ora são ilustres conhecidas do grande público e ora são coletivas – são muitas e não são ninguém em específico. São bonecos, reis, animais, filósofos, dramaturgos e personagens de outrem. Quanto à temática das obras, há temas alegres, leves, outros cômicos que fazem chorar, outros textos escritos a muitas mãos (o autor dá cursos de escrita criativa e algumas vezes os resultados desses são publicados), há cartas, há brigas e reconciliações e muitas procuras, de si e de outros. E, apesar da multiplicidade de temas e formas, existe algo que ata estas diversas pontas e que compõe um todo coeso na dramaturgia de Vişniec: uma extensa e profunda reflexão sobre a condição do homem no mundo contemporâneo.

Quando se diz que Vişniec é plural, isto remete tanto a sua formação quanto a sua área de atuação e mesmo a sua produção literária. Nascido em 1956, Vişniec

graduou-se em Filosofia pela Universidade de Bucareste, na Romênia, em 1980. Foi um membro influente da chamada “Geração de 80” ou “Geração do Jeans” (MANEA, 2016, p.100) em seu país natal com sua produção lírica e dramática⁵. Segundo Manea, Vişniec foi um dos membros fundadores do

Monday Cenacle, a workshop for young writers at the Bucharest University, he, together with his peers, succeeded in shaping the new trend of the contemporary Romanian literature. [The group, which was not tolerated by the state, was forced to disband in 1983.] (MANEA, 2016, p.100).⁶

Este grupo é considerado uma das gerações mais importantes da literatura romena por questionar a poética oficial imposta pelo regime e por burlá-la ao fugir do realismo socialista (detestado por Vişniec) por meio da metáfora, da alusão e da ironia (SALIDU, 2009). Eles desenvolveram a resistência cultural, promoveram, por meio da literatura, um questionamento do pensamento único comunista. Segundo o autor, as ciências sociais e a cultura eram censuradas pela ideologia: a história, a filosofia, o jornalismo eram todos censurados. Por essa razão, cabia à literatura o papel de porta-voz das ciências humanas e de liderar a resistência: “Il romanzo, la poesia e il teatro facevano ricerca storica e informazione, erano un’alternativa al pensiero ufficiale e, seppure attraverso metafore, esplicavano forme di critica sociale”⁷ (VIŞNIEC, 2009, p. 4).

O teatro, por sua vez, era considerado o gênero mais “perigoso” pelo regime e, por isso, era mais censurado do que o romance e a poesia:

Molto spesso mi sono chiesto perché in Romania il teatro fosse più censurato dei romanzi e della poesia. Il fatto è che il teatro faceva più paura di un romanzo di denuncia. Per il potere totalitario, un libro non era pericoloso quanto uno spettacolo perché il libro è letto in solitudine. E anche se il libro spinge alla rivolta, non puoi uscire da solo in strada a manifestare. Invece uno spettacolo che provochi un’emozione collettiva in quattrocento spettatori e trenta attori può creare una rivolta subito! Questa è la ragione per la quale il teatro era più censurato rispetto agli altri generi⁸ (VIŞNIEC, 2009, p. 4).

⁵ **Biography.** Disponível em: <http://www.visniec.com/biography.html>. Acesso 06 mar 2018.

⁶ Cenáculo da Segunda-Feira, uma oficina para jovens escritores na Universidade de Bucareste, ele, junto com seus pares, obteve sucesso em moldar a nova tendência da Literatura Romena Contemporânea. [O grupo, que não era tolerado pelo Estado, foi forçado a desbandar em 1983] (tradução nossa).

⁷ O romance, a poesia e o teatro faziam pesquisa histórica e informação, eram uma alternativa ao pensamento oficial e, embora através de metáforas, explicavam formas de crítica social (tradução nossa).

⁸ Frequentemente me perguntam por que na Romênia o teatro era mais censurado do que o romance e a poesia. O fato é que o teatro dava mais medo do que um romance de denúncia. Para o poder

Apesar da censura aos escritores romenos, a leitura de obras de autores estrangeiros era, paradoxalmente, permitida. Vişniec teve, então, contato com autores como Pirandello, Pinter, Adamov, Kafka. O dramaturgo diz que Ionesco, seu conterrâneo, Beckett e o Teatro do Absurdo foram a descoberta de uma forma de liberdade absoluta (VIŞNIEC, 2014b), pois esta estética permitiu que o autor denunciasse a absurda realidade vivida pelos romenos durante a ditadura de Nicolae Ceauşescu no período de 1965 a 1989. No prefácio de uma das edições francesas de *Esperando Godot*, o dramaturgo diz:

J'ai lu d'un seul trait cette pièce qui ne ressemblait à aucune autre pièce lue auparavant. Ce fut une révélation, le commencement d'un grand amour. J'ai découvert, à travers Beckett, ma propre identité, j'ai découvert un langage, une façon de protester, une famille d'esprit dont je faisais partie, enfin presque tout... (VIŞNIEC *apud* MIRON, 2009, p.1).⁹

O teatro, como se pode notar, foi mais que uma libertação na escrita, pois, em 1987, enquanto visitava uma fundação literária em Paris, Vişniec teve sua peça *Os Cavalos na Janela* (1986) censurada antes da estreia no Teatro Nottara de Bucareste, o que levou o autor a pedir asilo político na França, que foi, em seguida, concedido pelo governo deste país. O dramaturgo permanece um período em terras francesas estudando a língua e traduzindo suas peças para que fossem representadas na terra que o acolheu; em 1988 se transfere para Londres, onde passa a trabalhar para a BBC, mas retorna à França em 1989, onde fixa residência e é radicado (MERLO, 2012). Desde a mudança definitiva, Vişniec trabalha como jornalista na *Radio France Internationale* e adotou o francês como língua literária para suas peças, enquanto segue escrevendo seus romances e poesias em romeno, sua língua materna (VIŞNIEC, 2016). Por conta disso, Vişniec sempre se coloca como um autor de expressão tanto francesa quanto romena, já que não abandonou por completo sua língua primeira mesmo após o exílio político.

totalitário, um livro não era tão perigoso quanto um espetáculo porque o livro é lido solitariamente. E, se o livro leva à revolta, não se pode sair sozinho na rua se manifestando. O espetáculo, ao contrário, que provoca uma emoção coletiva em quatrocentos espectadores e trinta atores, pode criar rapidamente uma revolta! Esta é a razão pela qual o teatro era mais censurado do que os outros gêneros (tradução nossa).

⁹ Eu li de uma só vez esta peça que não se parecia com nenhuma outra peça que havia lido anteriormente. Foi uma revelação, o início de um grande amor. Eu descobri, através de Beckett, minha própria identidade, descobri uma linguagem, um meio de protesto, uma família de espírito da qual eu fazia parte, enfim, quase tudo... (tradução nossa).

O processo de aprendizagem e de tradução das peças do romeno para o francês e, posteriormente, a produção literária na língua do novo país, fez com que a escrita do dramaturgo se modificasse. Segundo o autor, com o francês ele procurou desenvolver um estilo mais límpido, que deixa espaço também para o silêncio, “[...] construindo in modo preciso la curva drammatica della pièce”¹⁰ (VIȘNIEC, 2009, p. 5). Enquanto a língua romena pedia divagações e redundâncias, o francês demanda uma depuração da língua, uma sintaxe apurada, essencial (SALIDU, 2009). Com o francês, há um amadurecimento da escrita visniequiana:

[...] la lingua francese mi ha insegnato ad essere umile davanti al testo, il che è un’ottima cosa: bisogna sempre prendere ma anche lasciare, lasciare che una pièce maturi, si nutra... non la si può finire subito. Ci sono pièces che ho scritto molto velocemente, ma ce ne sono altre che conservo nel cassetto per anni, perché ho una bussola interiore che mi dice “adesso va bene”, “adesso no”. Ci sono voluti quattro anni per imparare a scrivere direttamente in francese ma credo ne sia valsa la pena. Il francese è una lingua che, ancora oggi, continuo ad imparare e che ha cambiato il mio stile. Ho cercato di dire tante cose con poche parole, di ottenere la massima efficacia con mezzi minimi¹¹ (VIȘNIEC, 2009, p. 5).

As duas línguas de Vișniec se manifestam de forma diferente, compreendem momentos diferentes da vida e da produção do autor, mas há algo que está presente em todas as fases da sua escrita: a percepção de que a literatura não deve ser permeada somente pela informação, pela denúncia (como é o caso de seus poemas e peças escritas ainda na Romênia), isto só não basta. A literatura deve suscitar a emoção nos leitores e espectadores, e o meio usado pelo autor para alcançar esta emoção é partir sempre de uma situação dramática forte que se origina na situação a ser denunciada, normalmente uma conjuntura que não é de um particular somente, que é partilhada por muitas pessoas, que tem caráter universal, mas que na escrita é levada ao individual, às personagens específicas, para que esta dramaticidade seja potencializada:

¹⁰ [...] construindo de modo preciso a curva dramática da peça. (tradução nossa).

¹¹ A língua francesa me ensinou a ser humilde em frente do texto, que é uma coisa ótima: é preciso sempre atar, mas também deixar, deixar que uma peça mature, se nutra... não se pode acabá-la de repente. Há peças que escrevi muito rapidamente, mas há outras que conservo na gaveta por anos, porque tenho uma bússola interna que me diz “agora está bom”, “agora não”. Levou quatro anos para aprender a escrever diretamente em francês, mas acredito que tenha valido a pena. O francês é uma língua que, ainda hoje, continuo a aprender e que mudou o meu estilo. Procurei dizer tantas coisas com poucas palavras, de obter a máxima eficácia com formas mínimas (tradução nossa).

L'informazione è molto importante. Ma la letteratura ha altre missioni: si rivolge al cuore come al cervello. È qualcosa di viscerale. Quando io dico che l'ideologia comunista ha lasciato alle sue spalle cento milioni di morti, nessuno è commosso da questo numero gigantesco. Invece se io vi racconto il caso di una famiglia che, all'epoca di Stalin, aspetta la polizia politica, che vede portare via il padre, che non ha sue notizie per anni... Questa è letteratura perché narra un caso individuale¹² (VIȘNIEC, 2009, p. 5).

A origem das situações dramáticas criadas pelo dramaturgo romeno está na sua outra faceta, naquela de jornalista. Mesmo quando não está identificado em seu texto a que evento este se refere, o seu germen está na “vida real”, naquela vivenciada e coberta pelo Vișniec-jornalista, que colhe a matéria-prima nos diferentes eventos apurados ao longo de seu trabalho na França.

Na página da internet da *Radio France Internationale* na qual estão as matérias e reportagens de Vișniec¹³, é possível verificar que os temas que lá se apresentam são os mesmos presentes em suas obras dramáticas: nas reportagens há a cobertura de manifestações populares, há notícias sobre festivais de teatro, há notícias sobre política (inclusive sobre a eleição presidencial brasileira de 2018), sobre literatura e cultura (sobretudo romena), o problema da crise migratória, os conflitos armados em curso no mundo.

É possível identificar no histórico das matérias aquilo que o Vișniec-dramaturgo digere e transforma em literatura como uma forma de expurgar o trabalho do jornalista. A passagem de um idioma para outro é também significativa: considerando suas declarações, posto que a escrita em língua francesa requer uma reflexão nos modos de dizer, na construção sintática e fonética, no trabalho com os silêncios no texto, é na passagem do romeno, com as informações brutas, para o francês, no texto dramático lapidado, que a vida transforma-se em literatura.

Há, em diferentes entrevistas, declarações do autor sobre sua dupla função e como elas são complementares. Na palestra concedida à editora É Realizações, publicada na plataforma de vídeos Youtube¹⁴ em agosto de 2017, acerca do então

¹² A informação é muito importante, mas a literatura tem outra missão: ele se volta ao coração como ao cérebro. É qualquer coisa de visceral. Quando eu digo que a ideologia comunista tem nas suas costas cem milhões de mortos, ninguém fica comovido com este número gigantesco. Se eu, ao invés, conto o caso de uma família que, na época de Stalin, espera a polícia política, que vê o pai ser levado embora, que não tem notícias suas por anos... isto é literatura porque narra um caso individual (tradução nossa).

¹³ Disponível em: <https://www.rfi.ro/autori/Matei-visniec>. Acesso em 08 dez. 2018.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sAAWXrZPnsk>. Acesso em 08 dez. 2018.

recente lançamento da peça *Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das cercas e muros* (2015/2017)¹⁵, o dramaturgo romeno diz que o contato que teve com as mazelas do mundo nesses 30 anos de trabalho como jornalista é tóxico e que é o escritor quem ameniza os efeitos deste contato e quem impede o jornalista de cometer suicídio. O escritor vê o humor, a parte boa do mundo, as boas criações do homem (como se pode verificar nas coberturas sobre literatura e teatro realizadas por ele) (VIȘNIEC, 2017a). Em entrevista a Martin Domecq, em 2014, quando Vișniec esteve na Bahia para acompanhar a segunda temporada do espetáculo *Espelho para Cegos*, dirigido por Marcio Meirelles no Teatro Vila Velha de Salvador¹⁶, ao ser perguntado sobre a relação entre seu trabalho de jornalista e escritor, o autor diz:

Há muito tempo que eu levo em mim duas personalidades, dois homens, dois seres. O jornalista que produz e analisa informações existe há quase vinte anos. [...] Por conta desse trabalho de produzir informações, tenho a impressão que há vinte anos o mundo não progride: guerras que finalizam e outras que começam, crises que apenas se cicatrizam e dão lugar a outras que explodem... Parece que a humanidade não aprende nunca com seus erros do passado. Há novas formas de atrocidade. [...] O jornalista que habita em mim é muito pessimista. Tenho a impressão de que a palavra progresso não pode ser usada em nossos dias. [...] Por outro lado, o escritor que habita em mim não pode se entregar ao pessimismo. Ele busca soluções. O jornalista entrega a matéria-prima ao escritor e o escritor a transforma em peça de teatro, em romance, em poesia e busca soluções para a humanidade. O escritor é aquele que mantém viva a esperança. Ele diz que é possível achar uma via; ele age como se o progresso existisse. Então, entre os dois, há uma relação muito forte. Com certeza, o jornalista é aquele que observa o mundo. Ele está, às vezes, furioso, deprimido, decepcionado. Mas o escritor que há em mim diz: "Vamos seguir lutando". Os dois avançam juntos e penso que já não podem se separar, são complementares (VIȘNIEC, 2014b, p. 215-216).

Nas suas peças, é possível sempre encontrar uma centelha de esperança no ser humano. Em *Migraaaantes...*, dentre tantas personagens que esperam lucrar com os refugiados que tentam chegar à Europa, há um casal numa "aldeia perdida nos Bálcãs" (p. 75) que recebe os migrantes em sua casa para que carreguem seus celulares e descansem. Em um caminho de tanta exploração, Vișniec aponta que ainda há empatia entre os homens:

¹⁵ Doravante referenciada apenas como *Migraaaantes...*

¹⁶ Os vídeos de espetáculos e de oficinas baseados nos textos de Matéi Vișniec realizados pelo Teatro Vila Velha de Salvador serão analisados no quarto capítulo desta tese.

(Pausa. Alguém bate à porta.)

[...] O HOMEM: Não tenha medo, estamos na nossa casa. Abre logo, merda!

O MIGRANTE: *Hello!*

[...] A MULHER: Agora, o que a gente faz com ele?

O HOMEM: Pô, sei lá... Mas ele te cumprimentou, cumprimenta ele também, pelo menos.

[...] A MULHER: Bom, e o que a gente faz agora? Digo pra ele comer com a gente?

O HOMEM: Bah, não sei. Pergunta o que ele quer...

A MULHER: O que você quer? Quer água?

O MIGRANTE (*mostrando de novo o celular*): *Please...*

[...] (*O Homem se levanta, pega o celular do Migrante, desliga um abajur e liga o carregador no lugar.*)

A MULHER: É isso que ele quer?

O HOMEM: É. Eu acho...

A MULHER: Mas...

O HOMEM (*Para o Migrante*): Senta.

O MIGRANTE: *Thank you. Thank you.*

A MULHER: Bom, e agora?

O HOMEM: Agora a gente espera.

A MULHER: É só isso que ele quer, tem certeza?

O HOMEM: Não sei. Mas dá um copo de leite quente pra ele, em todo caso (*Migraantes...*, p. 76-78).

A esperança de que a humanidade é capaz de se reabilitar também é manifestada pelo autor no final da peça *A mulher como campo de batalha ou Do sexo da mulher como campo de batalha na Guerra da Bósnia*¹⁷ (1997/2012). Quando Dorra, uma das duas personagens da peça, decide manter o filho fruto de um estupro ocorrido durante a Guerra da Bósnia, ela escreve uma carta à Kate, a psicóloga que está cuidando de seu caso e com quem contracenava, explicando as razões de sua decisão:

[...] Um dia, depois da sua partida, saí para passear às margens do lago. Eu passeava e olhava a água e as árvores... E, de repente, vi um anúncio colocado na árvore, que muito chamou a minha atenção. Me aproximei e li o seguinte texto: INFORMAMOS QUE ESTA ÁRVORE ESTÁ MORTA. ELA SERÁ CORTADA NA SEMANA DO DIA 2 A 8 DE ABRIL. EM SEU LUGAR SERÁ PLANTADA IMEDIATAMENTE, PARA SUA ALEGRIA E FELICIDADE, UMA ÁRVORE NOVA. Assinado: Serviço de Parques e Jardins.

Li esse texto uma vez, duas vezes, várias vezes. E foi então que decidi ficar com meu filho.

Um abraço.

DORRA (*A mulher...*, p. 197-198).

Além de manter a sanidade do jornalista que o habita, para Vişniec, desde os tempos do Cenáculo de Segunda-Feira, o papel dos escritores é traduzir para as pessoas o que acontece no mundo, como se pode perceber na peça *O espectador*

¹⁷ Doravante será referenciada como *A mulher...*

condenado à morte (1985/2015), na qual se tem uma alegoria sobre este papel de guiar as pessoas para a resistência na ditadura romena (GALANTE, 2017). A peça consiste em uma espécie de paródia de um tribunal no qual um espectador aleatório (aquele que se sentar em determinada cadeira) passa a ser julgado por uma acusação de assassinato. No melhor estilo do Teatro do Absurdo, as acusações e os depoimentos das testemunhas não fazem sentido. O espectador-acusado é silencioso, não se sabe se é de fato um espectador ou se um ator disfarçado. Segundo Jean-Pierre Longre, na crítica da peça presente no site oficial de Matéi Vişniec¹⁸, a peça é uma sátira dos tribunais stalinistas e de outros regimes totalitários nos quais toda a corte é manipulada pela acusação.

O papel do escritor, para Vişniec, continua sendo o de guia para a resistência, mesmo que o mundo que hoje se apresenta seja diverso daquele do fim da década de 1980. Atualmente, a produção literária de Vişniec anuncia-se como uma forma de resistência ao capitalismo, à dominação dos meios de comunicação sobre o homem por meio do bombardeio de informações. No artigo *Matéi Vişniec and “the Quicksands” of journalism* (2013), Elena Prus apresenta uma análise de um livro de crônicas e pensamentos do Vişniec-jornalista, *Cronica ideilor tulburătoare*, e de um romance, *Dezordine preventivă*¹⁹, do Vişniec-romancista, nos quais há reflexões por parte do autor sobre a profissão de jornalista e sobre o poder da mídia e das informações sobre as pessoas no mundo contemporâneo. Nestas obras, a partir da leitura feita pela professora romena, percebe-se que a escrita de Matéi Vişniec não é mais de resistência aos governos totalitários, mas sim à mídia, ao capitalismo, ao consumismo, à informação exacerbada que transforma as pessoas em mutantes hiperinformados, mas sem ação e sem reflexão. Na origem dos escritos de Vişniec e suas reportagens sinestésicas, a ficção passa a servir como fonte para a construção dos textos midiáticos e a informação como fonte para a produção ficcional (PRUS, 2013). Segundo Vişniec em seu livro de crônicas jornalísticas,

it is difficult to be a writer and a journalist. [...] Taken separately, both are extraordinary. However, when performed together, they become contrasting, up to rushing violently against each other. Literature somehow succeeds in raising one towards eminence, towards the sublime nature of the human being. Journalism, on the contrary, especially when involving a daily basis,

¹⁸ LONGRE, Jean-Pierre. **Le spectateur condamné a mort** – Critiques. Disponível em <https://www.visniec.com/pages/spectateur.php>. Acesso em 23 jan. 2019.

¹⁹ *Chronicle of stirring ideas* [Crônica das ideias em movimento] e *Preventive disorder* [Tumulto preventivo] respectivamente. As obras estão disponíveis somente no idioma romeno. A tradução dos títulos para o inglês é de Elena Prus e a tradução para o português a partir do inglês é nossa.

strikes one against the ground, against reality, against the present time. [...] The writer gradually loses faith in man, while the image of humanity provided by the journalist is catastrophic. In his turn, the journalist comes to have no faith in the writer, any longer, as each story imagined by the latter around the human being is contradicted by reality.²⁰ (VIȘNIEC *apud* PRUS, 2013, p. 53).

Nesta alternância entre o Vișniec-jornalista e o Vișniec-escritor, um fornece matéria-prima e/ou a forma da escrita para o outro que define as situações dramáticas desenvolvidas pelo Vișniec-dramaturgo ao longo de sua produção para o teatro. Sempre atento aos conflitos e às crises humanitárias vivenciadas pelo homem contemporâneo, Vișniec digere e apresenta suas reflexões sobre estes eventos em suas obras dramáticas. Cada uma delas desenvolve uma ou mais situações dramáticas que podem ser identificadas e associadas com eventos da história recente ou mesmo com o cotidiano do homem hodierno bombardeado com informações.

É possível verificar nas peças de Vișniec o movimento de transformação, do homem subjogado pelos regimes totalitários, vivendo sob censura, com acesso restrito às informações locais e internacionais, manipuladas, passando ao homem globalizado, conectado com o mundo, que recebe informações de forma demasiada e, como consequência, fica paralisado frente a tantos acontecimentos e notícias, quase numa passagem do *1984* ao *Admirável Mundo Novo*.

1.2 Mas mamãe, ele nos conta nas peças o que o jornalista já contou primeiro

Para abordar o mundo atual caótico e crítico percebido em suas coberturas jornalísticas, a estrutura utilizada por Vișniec é, em moldes aristotélicos, também caótica, pois não são verificáveis em todas as peças as unidades de tempo, espaço e local da cena propostas pelo filósofo grego, que possibilita ao leitor/espectador leituras múltiplas da sua obra. E, por se tratarem também de conflitos inerentes ao

²⁰ É difícil ser escritor e jornalista. [...] tomadas separadamente, ambas são extraordinárias. Entretanto, quando realizadas juntas, elas se tornam contrastantes, a ponto de correrem violentamente uma contra a outra. A literatura, de alguma de forma, obtém sucesso elevando-nos em direção à eminência, em direção à sublime natureza do ser humano. O jornalismo, ao contrário, especialmente quando envolve uma rotina diária, golpeia-nos contra o chão, contra a realidade, contra o tempo presente. [...] O escritor gradualmente perde a fé no homem, enquanto a imagem de humanidade fornecida pelo jornalista é catastrófica. Por sua vez, o jornalista passa a não mais ter fé no escritor, já que cada história imaginada por este último sobre o ser humano é contradita pela realidade (tradução nossa).

ser humano, mesmo as peças nas quais se identificam os confrontos tratados por ele podem ser lidas de maneira mais abrangente e universal. A contemporaneidade de Vişniec, portanto, se verifica tanto no conteúdo como na forma de sua escrita dramática. O mote de suas obras se assenta nas crises do homem pós-Segunda Grande Guerra, que vivencia as consequências desse conflito e também no homem atual que se debate em meio a tantas notícias e informações, e a estrutura de suas peças se molda nas crises vivenciadas pelo teatro contemporâneo.

No conjunto das obras dramáticas de Vişniec, é possível perceber que há, grosso modo, dois padrões principais de peças que, cada um a seu modo, é construído sob as características do teatro contemporâneo, que serão apontadas mais adiante. O primeiro padrão identificado é aquele em que as peças, mesmo com suas particularidades, mesmo sendo construídas com diferentes gêneros discursivos (cartas, diários, monólogos), há um enredo central a ser desenvolvido, partindo sempre de uma situação dramática determinada. Há, por assim dizer, uma conexão lógica entre os atos e entre as personagens. Dentre as peças com estas características, é possível citar *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres* (2009/2012), *A mulher como campo de batalha ou Do sexo da mulher como campo de batalha na Guerra da Bósnia* (1997/2012); *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa* (2005/2012) e *Um trabalhinho para velhos palhaços* (1993/2012)²¹.

Tais peças, com exceção de *Um trabalhinho...*, tratam de momentos históricos específicos, identificáveis, por mais que o dramaturgo se utilize de características do Teatro do Absurdo para compô-las: *Da sensação...*, peça escrita em homenagem ao centenário de Eugène Ionesco, se passa durante a ditadura romena, num período antes de Nicolae Ceauşescu assumir o poder. O protagonista, denominado O Poeta, pode ser lido como sendo o jovem Vişniec antes de exilar-se na França, pois há elementos na peça que foram relatados pelo dramaturgo em entrevistas quando perguntado sobre a vida dos escritores na Romênia daquele período. Mas, a personagem pode ser também compreendida como qualquer escritor que tenha vivido em ditaduras, pois a perseguição, a censura e as prisões são similares em todos os lugares que passaram por regimes totalitários ou autoritários, como o Brasil.

²¹As peças serão doravante denominadas como *Da sensação...*, *A palavra...* e *Um trabalhinho...* respectivamente.

Esta obra, na qual há perseguição e a prisão de O Poeta, é feita sempre em diálogo com as obras de Ionesco. A intertextualidade, compreendida por Gérard Genette como transtextualidade, é marcante nos textos dramáticos de Vişniec. O teórico francês define a transtextualidade, de maneira restritiva, como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). Aqui, como forma de homenagem, a relação com as peças ionescuianas ocorre tanto formal quanto tematicamente, como percebido no Ato 16:

O POETA: Camaradas, encarregados de minha reeducação. Declaro que meu espírito pronunciou ontem à noite as frases seguintes.
 Passei meu quinquagésimo octogésimo terceiro dia romeno na minha cela romena da prisão romena onde tenho três anos a pagar por atividades antirromenas.
 Um dos meus antigos companheiros de cela morreu de morte romena. A consequência foi que paramos as aulas de latim.
 Chegou um novo companheiro de cela romeno.
 Tem sempre cinco na cela.
 Tomamos a execrável sopa romena e comemos repolho romeno sem gosto.
 Calculamos o número de anos de nossas sentenças juntas: vinte e três bons anos de prisão romena.
 Faz um enorme frio romeno na nossa cela romena.
 De tempos em tempos, o guarda romeno abre o Judas da porta romena de nossa cela e nos ordena em romeno para não falarmos entre a gente.
 Então a gente se cala em romeno... (*Da sensação...*, p. 107).

A mulher..., por sua vez, se passa no período posterior à Guerra da Bósnia, como já mencionado anteriormente. Em *A palavra...* também se compreende que ocorra neste mesmo período do pós-guerra, no momento em que as pessoas retornam ao seu local de origem, mas agora trata-se de outro país que não o seu país natal, e que buscam reconstruir suas vidas e recuperar seus mortos. Nesta peça há imagens presentes em *A mulher...* que Vişniec retira de testemunhos verdadeiros de sobreviventes da guerra (VIŞNIEC, 2012e, p.198), como uma parte de uma réplica de Dorra, a qual se assemelha a um monólogo, na qual ela fala sobre seu país. Na réplica estão as situações dramáticas que irão se desenvolver em *A palavra...*:

DORRA: Você quer saber qual é a imagem do meu país que levo comigo? Você quer saber? [...] Meu país tem mais precisamente a imagem desse mercado na Bósnia, chamado Mercado Arizona, onde se vendem filhas para jogá-las na prostituição no Ocidente. Elas são vendidas num leilão, pagas em dólares, mas às vezes em maços de cigarros.
 [...] é uma mãe que não pode fazer seu luto, pois o cadáver do seu filho morto em Srebrenica ainda não foi identificado. Finalmente, ela enterra uma de suas camisas para poder chorar à vontade sobre a tumba.

Ou então meu país é um cachorro jogado vivo num poço no meio de um vilarejo queimado e abandonado. Antes de morrer, o cachorro ainda tem forças para uivar durante três dias (*A mulher...*, p.193-195).

Este movimento de integração entre as obras de Vişniec, uma forma de “autotextualidade” ou “intertextualidade”, compreendida como “uma forma específica de transtextualidade” (GENETTE, 2010, p.60), é uma característica bastante própria do dramaturgo romeno. A autorreferência é também considerada uma forma de transtextualidade, dado que há o contato de um texto com outro, mesmo que sejam do mesmo autor. Isso se repetirá em outros textos de Vişniec, como será apontado posteriormente.

Em *Um trabalhinho...*, última peça do autor escrita em romeno antes do exílio, as personagens de Filippo, Nicollo e Peppino, três velhos palhaços que brilharam nas épocas áureas do circo, se encontram numa sala ao responderem um anúncio de trabalho para velhos palhaços. A peça toda se passa neste ambiente e a circularidade desta peça é bastante evidente, assim como a evidente influência de Beckett e Ionesco no motivo desenvolvido da espera, da desesperança e da decadência do ser humano. Mesmo que não se encaixe nas peças que tratam de conflitos e guerras, *Um trabalhinho...* se passa também num momento “pós algum evento”, quando as personagens tentam retornar ao seu lugar de origem, seja o seu país, seja um picadeiro, e retomar sua identidade e sua vida. As personagens de Vişniec parecem sempre estar nesta procura, nesta angústia, neste esperar, neste interstício entre “algo que aconteceu” e “algo que acontecerá”, mesmo que não tenham exatamente consciência disso.

A percepção de não pertencimento, de não reconhecimento, fica ainda mais clara quando são lidas as peças do segundo padrão identificável nas obras do dramaturgo romeno. Estas peças são escritas em módulos, os quais são esquetes breves ou monólogos, que algumas vezes são também leitura de cartas ou diários. Os esquetes que compõem esta obra podem ser, segundo avisos nas próprias peças, agrupados conforme melhor aprover aos diretores/ensaiadores, o que possibilita, de acordo com a disposição, múltiplas construções de sentido.

Tais obras são como peças de “Lego”²², que podem ser rearranjadas e construídas com as mais diversas formas e sentidos. Dentre as “peças de Lego”

²² O termo aqui utilizado se deve à descrição dada ao jogo de blocos de plástico pela empresa em seu próprio site: “As peças LEGO fazem parte do sistema LEGO, que essencialmente significa que

compostas pelo autor estão *Teatro decomposto ou O homem-lixo – Textos para um espetáculo-diálogo de monólogos* (1994/2012), *Cartas de amor a uma Princesa Chinesa e outras peças curtas* (2011/2016) e *Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias*²³ (2003/2013).

De acordo com o “aviso” no início de *Teatro decomposto...*, que pode ser estendido para as outras duas obras, estas peças

são como pedaços de um espelho quebrado. Houve uma vez o objeto em perfeito estado. Ele refletia o céu, o mundo e a alma humana. E houve, não se sabe quando nem por quê, a explosão. Os pedaços de que dispomos hoje fazem parte sem dúvida da matéria original. E é nesse pertencimento à matéria original que reside sua unidade, seu perfume, sua identidade de atmosfera.

De resto, o jogo consiste em tentar reconstruir o objeto inicial. Mas o fato é que é impossível, uma vez que o espelho original jamais foi visto e não se sabe como era. Talvez faltem alguns pedaços... No entanto o jogo é fascinante, pois cada vez que reunimos os módulos disponíveis, construímos algo, de qualquer modo. Um espelho que nunca é perfeito, mas que reflete muita coisa... Esse jogo não tem fim. Pode até permitir aos atores procurar, a cada espetáculo, uma outra história, um outro espelho... (VIŞNIEC, 2012f, p. 9).

Nesta obra, tem-se a reunião de 24 esquetes, a maioria monólogos aparentemente desconexos entre si, mas que são, de certa forma, ligados pelas personagens e pela temática da angústia existencial do homem, trabalhadas por meio da estética do absurdo. Segundo o autor, trata-se de um “diálogo de monólogos”, já que as partes dialogam umas com as outras. A obra *Cuidado com as Velhinhas...*, que tem como subtítulo “Teatro da ternura e da loucura cotidianas”, é dividida em três partes: Fronteiras, Agorafobias e Deserto. A temática da obra é a mesma de *Teatro decomposto...*, mas desenvolve a angústia vivencial humana nestes três estágios, seja de forma (quase) literal, seja metafórica. As peças presentes em *Cartas de amor...* por sua vez, são, apesar de ainda sintéticas, um pouco mais longas que aquelas que compõem os livros anteriores. Não só as agruras humanas figuram nesta obra, mas encontram-se também o amor erótico, as desilusões das revoluções e elucubrações sobre a morte e sobre os excessos do consumismo.

eles podem ser facilmente combinados de inúmeras maneiras - e tão facilmente desmontados. Quanto mais peças LEGO você tem, mais fértil sua criatividade pode se tornar” (Disponível em: <https://www.legobrasil.com.br/grupo-LEGO>. Acesso em 22 jan 2018), que, na percepção desta que vos escreve, condiz perfeitamente com a definição das peças do dramaturgo em questão.

²³ As peças serão doravante denominadas como *Teatro decomposto...*, *Cartas de amor...* e *Cuidado com as velhinhas...* respectivamente.

É interessante pensar sobre a simbologia utilizada pelo dramaturgo do espelho quebrado no “aviso” em *Teatro decomposto...* No *Dicionário de símbolos*, organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020), tem-se no início do verbete deste símbolo a seguinte análise:

Espelho. *Speculum* (espelho) deu nome à *especulação*: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho *Sidus* (estrela) deu igualmente *consideração*, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 454).

Na sequência, tem-se: “O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 454). O espelho, utilizado em diferentes culturas em práticas divinatórias ou em ritos de atração da chuva, tem a característica de refletir o mundo como criação divina, em sua “imagem e semelhança”. Em Platão e Plotino, o espelho foi citado como uma forma de alegoria para a alma humana, que esta recebe a influência conforme o modelo que reflete, conforme sua orientação (p. 456). Em decorrência disso, o homem pode refletir tanto a beleza quanto a fealdade, a depender da qualidade do espelho. Entretanto, a alma participa desta reflexão, e não simplesmente a reflete, pois ela se envolve com a beleza a partir do momento que se volta para ela:

O espelho não tem como única função refletir uma imagem: tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 456).

O espelho de Vişniec, que foi despedaçado e que não se pode mais saber como era no início, é a alma do homem contemporâneo. Ele reflete a fealdade do mundo, das guerras, do individualismo e da solidão humana hodierna. Porém, entre os aspectos ruins, ele reflete também algumas boas ações, que é onde mora ainda a esperança do autor no homem. Em “A ferida”, uma das peças de *Cuidado com as velhinhas...*, O Transeunte aborda O Homem cuja ferida é um espelho para ajudá-lo, sem dar-se conta de que a ferida é um espelho:

O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Mas você não está vendo que minha ferida é um espelho? Você está cego?
 O TRANSEUNTE: Uma ferida que deixa escorrer todo o seu sangue não pode ser um espelho. Mas é verdade que o sangue derramado no chão começa a refletir o céu.
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Refletir, você disse? Incline-se um pouco... Tente se ver na minha ferida. E então? Você se vê?
 O TRANSEUNTE: Fantástico! Até aumenta...
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Agora você entende? [...] Você vê? Você entendeu?
 O TRANSEUNTE: Mas... é mais do que uma lente gigantesca de aumento! Sua ferida é uma verdadeira redução de tempo. Meu Deus, minha vida se desenrola do avesso... (“A ferida”, *Cuidado com as velhinhas...*, p. 63).

A percepção que a ferida do outro, o reconhecimento de si mesmo e da própria vida na ferida do outro, na alma ferida do outro, é uma forma de empatia. Esta é uma das peças em que o lado luminoso do homem aparece e aqui o espelho está refletindo o outro e aquele que percebe a reflexão passa a “participar” do outro, se reconhece como o outro e passa a fazer parte dele. Mais a frente no diálogo, O Transeunte adentra a ferida-espelho:

O TRANSEUNTE: Será que eu posso pôr a mão um pouco?
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Sim, pode tocar. Não tenha medo, as feridas gostam de carinho. De todo jeito, carinho não pode fazer mal.
 [...] O TRANSEUNTE: Está morna.
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: É, é como a água de uma pia onde acabaram de lavar os pratos. Coragem, ponha a mão lá dentro.
 O TRANSEUNTE: As duas?
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Sim, as duas. Isso. E agora pode mexer. Você tem o direito de mexer na minha ferida enquanto lava as mãos dentro dela.
 [...] O TRANSEUNTE: Estou com vontade de colocar meu rosto dentro dela um pouco.
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Ela está começando a sugá-lo, não é mesmo?
 O TRANSEUNTE: Sim.
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Tudo bem. Dê uma descida. Mas não volte nunca mais. Está bem?
 O TRANSEUNTE: Tudo bem.
 O HOMEM CUJA FERIDA É UM ESPELHO: Tchau! Boa viagem!
 O TRANSEUNTE: Tchau e obrigado! (*Enquanto desaparece na ferida do outro.*) Muito obrigado, hein! (“A ferida”, *Cuidado com as velhinhas...*, p. 63-65).

Há momentos em que o reconhecimento não é no “espelho do outro”, mas no próprio espelho, o reconhecimento da própria alma, é um perceber-se em si mesmo e a si mesmo. Em “O homem no espelho”, esquete número 24 em *Teatro decomposto...*, a personagem que monologa escuta um barulho que vem por trás do espelho do banheiro. Descartada a ideia de alguém que queira lhe pregar uma peça,

ele muda o espelho para o quarto e passa a se comunicar com a “criatura” que mora lá dentro, lhe ensina sons, os quais são repetidos e com os quais o monologador acorda sobressaltado à noite, percebendo que o espelho está a reproduzir as batidas de seu coração. O homem do lado de fora diz ao espelho “eu sou” e ele lhe responde “eu sou”. Posteriormente diz que corre um grande risco por ensinar a criatura a falar, mas, completa, “é a única maneira de conduzi-lo a me dizer quem ele é” (*Teatro decomposto...*, p.110). Por fim, de som em som, a criatura do espelho aprende a pedir socorro, pedindo para ser retirado de seu claustro. Não podendo tirá-lo de lá, o protagonista carrega-o nos seus passeios. A criatura, percebendo que o homem de fora não pode tirá-lo de dentro do espelho, nada mais pede.

O reconhecimento se efetiva ao final do monólogo, quando o homem passa a se confundir com a criatura do espelho:

[...] Sei que ele compreendeu minha impotência e que ele faz um grande esforço para não me pedir nada. Mas seu silêncio me tortura ainda mais porque escuto sua respiração. Já não me questiono mais para saber se é a minha respiração ou a dele. Eu posso senti-lo dentro do meu espelho, tão vivo quanto eu, tão decepcionado quanto eu.

[...] Não, eu não poderia jamais tirá-lo de lá e ele entendeu. Agora falamos do tempo, dos preços e do trabalho. [...] Mas o que ele não sabe é que nesse meio-tempo eu pedi minha demissão e que saldei todas as minhas dívidas. Não posso deixá-lo assim e, já que eu não posso fazê-lo sair de lá, decidi entrar. Adeus! (“O homem do espelho”, *Teatro decomposto...*, p.111).

Se se considerar que o espelho é um refletor de almas, aquele de dentro do espelho é o próprio personagem que monologa, é sua própria alma que pede ajuda para libertar-se, é o próprio homem que está preso às aparências e no mundo estranho por trás do espelho, como Alice. Ao final, há certo pessimismo ao reconhecer que o homem não pôde socorrer a si mesmo e adentra na própria alma ou na própria ferida, se se fizer uma analogia com o texto anterior.

Há, além do espelho, temas e personagens presentes em *Teatro decomposto...* que aparecerão em outras peças do autor. Verifica-se um trânsito das personagens visniequianas entre as obras e a continuação dos temas nos escritos, como num movimento autofágico, no qual o autor alimenta a sua obra a partir da própria criação.

Por exemplo, no esquete número 23 da peça em questão, denominado “O morador de rua”, a personagem do morador de rua, como indica o título, que, “numa bela manhã de primavera” (*Teatro decomposto...*, p.99), se descobre sozinho na

cidade, pois todas as pessoas parecem ter desaparecido. O protagonista, então, passa a descrever as ações dos moradores que não estão sendo executadas e o que ele passa a fazer já que está sozinho na cidade, como recolher o lixo, fechar todas as portas e janelas da cidade, estacionar de forma apropriada todos os carros que estão na rua, entrar em todos os locais com placas que dizem “PRIVADO, PROIBIDO, PROIBIDA A ENTRADA, PERIGO”. A personagem que monologa, um dia, escuta um telefone tocar e passa muito tempo tentando atender e descobrir onde está esta outra pessoa que ainda existe e que tenta se comunicar. Sem sucesso, obviamente. E o telefone continua a tocar.

A mesma temática do desaparecimento das pessoas surgirá, por exemplo, no romance *O negociante de inícios de romance* (2013/2015), numa das histórias que se entrecruzam no texto. Os nomes citados pelos protagonistas nas obras se repetem, normalmente como sendo seus vizinhos ou pessoas dos estabelecimentos em volta do apartamento no qual acontecem as ações. Tem-se a impressão de sempre se tratar da mesma personagem em diferentes peças, mesmo em obras diversas. Repete-se também a temática das estações ferroviárias nas quais os passageiros estão confinados porque não há trens para chegar (presente também em *Cartas de amor...*), a venda de produtos de forma absurda, que remete à crítica que Vişniec faz ao capitalismo), como em “O lavador de cérebros” I, II e III (como uma das leituras possíveis), que se repetirá em outro monólogo intitulado “Essa forma de emoção que é a aquisição temporária de um par de sapatos”, em *Cartas de amor...*

Neste esquete, a personagem é um vendedor de sapatos não convencional, pois em sua loja não se vendem sapatos definitivamente, mas trata-se de uma compra temporária de sapatos que, diz, já terem sido usados por mulheres famosas como Marilyn Monroe, Margaret Thatcher, Maria Callas ou pela princesa Diana, talvez no intuito de assemelhar-se com essas, *putting yourself in other people's shoes*. Ou, como apresenta a personagem monologante, “[...] recusamos o nome de loja de sapatos, e optamos por *consultório de sapatos*” e ainda “[...] uma *sapatoteca*” (*Cartas de amor...*, p. 98, grifos do autor). O pagamento pelos sapatos é também incomum: trocam-se sapatos por “suplícios eróticos”, com “durações variáveis”, dependendo do par de sapatos que se deseja, pois, o ato de adquirir temporariamente um sapato de tamanha importância, não é um ato de consumo

comum, mas algo que aproxima-se do sublime. Como explica a personagem do monólogo, denominado Um Sapateiro:

[...] os preços de nossos sapatos não estão expostos em nenhum lugar. E isso pela simples razão de que nossos sapatos não estão à venda, no sentido clássico e mercantilista da palavra. Nossos sapatos são dados em função de certas *provas de amor* que nossas clientes são capazes de nos dar. Sim, todo sapato *se compra*, em geral, *com amor*, e os nossos que são tão especiais exigem um pouco mais de *investimento afetivo* (“Essa forma de emoção que é a aquisição temporária de um par de sapatos”, *Cartas de amor...*, p. 100, grifos nossos).

Utilizando-se do monólogo, transformando o ato de comprar sapatos em uma situação absurda, Vişniec, com ironia, mostra as relações que as pessoas começaram a ter com objetos inanimados, que passaram por um processo de fetichização por parte dos consumidores, a ponto de devotarem a ele amor e de transformar o ato simples do consumo em um “investimento afetivo”. Ao contrário do meio que Gilles Lipovetski e Jean Serroy demonstram em seu livro *A estetização do mundo: viver na Era do Capitalismo Artista* (2015) a questão da estetização do mundo de uma forma positiva, com a arte fundindo-se aos produtos, transformando-os em objetos únicos, juntando o design com a funcionalidade e transformando seus consumidores em fiéis, em seguidores das marcas que se tornaram religiões pela genialidade de seus criadores (como o exemplo da *Apple* e de Steve Jobs), Vişniec se posiciona contra este mesmo capitalismo apreciado pelos teóricos franceses. Sua crítica, que parte de um ícone do consumo que é o sapato feminino, já trabalhado com a mesma temática por Andy Warhol em mais de uma obra (Figura 1), mas que pode ser estendida a uma gama de produtos, demonstra que há uma devotada admiração e amor por parte dos consumidores pelas coisas. Os consumidores não possuem mais uma relação simples de objeto com aquilo que compram, de ferramentas para se alcançar algo, posto que o consumo pode ser um fim em si mesmo, quando transforma coisas em seres e reifica humanos.

No *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, no início do verbete que trata da simbologia dos sapatos, há que, na Bíblia, tirar os sapatos durante uma negociação, em Israel, era uma forma de testemunhar a validade do ato, e

Os exegetas da *Bíblia de Jerusalém* observam, efetivamente, a esse respeito: *Aqui, o gesto sanciona [...] um contrato de troca. Pôr o pé ou jogar a sandália num campo significa tomar posse dele. Assim, o calçado torna-se símbolo do direito de propriedade. Ao tirar-lhe ou devolver-lhe o calçado, o*

proprietário transmite ao comprador esse direito (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 880).

Ao aproximar o esquete em questão desta leitura da simbologia do sapato, dá-se a consumidora uma falsa sensação de posse, seja do sapato, seja de si mesma. O vendedor utiliza-se de argumento sobre o empoderamento dado por um par de sapatos às mulheres, seja sobre si mesma, seja sobre os homens. Alega o vendedor que

escolher um par de sapatos é um ato de autoconsciência, de atitude perante a sociedade e perante o mundo. Ousaria dizer que é uma dupla atitude: em relação a si mesmo e em relação aos outros. É um ato decisório que implica escolhas estéticas e comportamentais (“Essa forma de emoção que é a aquisição temporária de um par de sapatos”, *Cartas de amor...*, p. 97).

O “ato de consciência”, esta atitude perante si e o mundo, é, não obstante, provisória. De acordo com a análise da primeira versão do conto de Cinderela e da simbologia por trás da perda das pantufas, o ato de calçá-las e o fato destas entrarem sem esforço e servirem como se feitas de cera (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986), funcionam como uma prova da identidade da pessoa, no caso a protagonista do conto de fada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 881). O vendedor utiliza esta premissa como forma de convencimento: “Sabemos muito bem que em cada mulher oculta-se uma Cinderela, e o desejo de experimentar um par de sapatos célebres é uma fantasia natural em uma mulher” (“Essa forma de emoção que é a aquisição temporária de um par de sapatos”, *Cartas de amor...*, p. 99). A personagem associa o provar os sapatos como uma identificação com tais figuras célebres, pois, se os sapatos de Eva Perón me servem, logo posso ser comparada a ela, tenho coisas em comum com a atriz e primeira-dama argentina. Este reconhecimento, esta similaridade com personalidades importantes, esta identidade que se adquire no momento em que os sapatos são provados, são temporários. O reconhecimento se esvai quando acaba o período de “aluguel” dos calçados. Até mesmo a identidade daquelas que pretensamente forneceram os sapatos não é completa, pois aquilo que assegurava este reconhecimento – no caso os sapatos – já não lhes pertence mais.

Por fim, o monólogo deixa implícito de que esta “transação mercantil” trata-se de uma prostituição do consumidor pelo objeto desejado, já que o Sapateiro fecha sua réplica dizendo “as cabines de provas privadas estão aqui. Entre na cabine

número um, a cabine da primeira iniciação. Tire suas roupas e aguarde-me, voltarei em um minuto”. (*Cartas de amor...*, 2016, p. 100).



Figura 1: WARHOL, Andy. Shoes (FS II.254). 1980. Serigrafia com pó de diamante em papel aquarela Arches (prensado a frio). 102,2 cm x 151,13 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://revolverwarholgallery.com/portfolio/shoes-254/>. Acesso em 25 mai 2020.

A personagem implícita da compradora (não há indicação cênica da sua existência, somente a do Sapateiro) é uma das representações do dramaturgo romeno acerca da situação do homem que vivencia este capitalismo exacerbado. A personagem Um Sapateiro, por sua vez, ao ser identificado pelo artigo indefinido, apesar de impor à mulher que compra os sapatos esta condição para obtê-los, nada mais é do que uma engrenagem de todo esse sistema que se impõe, sendo ele também um indivíduo à mercê do mundo contemporâneo.

Há outros exemplos da mercantilização de mercadorias em troca das paixões humanas nas obras de “peças de Lego”. Vişniec diz, em entrevista citada por Cécile Vilvandre de Sousa em seu artigo titulado “L’écriture dramatique en langue française de Matéi Vişniec: une exploration poétique du monde d’aujourd’hui à travers le prisme grossissant du surréalisme”²⁴, que deixa o viés político das peças escritas em romeno para trabalhar com problemas inerentes ao ser humano nas peças da fase que passa a morar na França. E ao tratar o homem como um ser e não como um

²⁴ A escrita dramática em língua francesa de Matéi Visniec: uma exploração poética do mundo de hoje pelo prisma crescente do surrealismo (tradução de Octávio Figueiredo).

indivíduo social, ele reduz drasticamente a linguagem verbal devido à língua francesa. Assim, vai em busca da estética da sensorialização que trata o homem a partir das suas relações com a morte, o amor e a solidão de seu ser (SOUSA, 2016, p. 510). Segundo a professora,

Dans la tradition de l'absurde, et optant pour des compositions théâtrales courtes, il réduit considérablement le langage verbal à la recherche d'une esthétique de la sensorialisation. Son théâtre burlesque à l'univers insolite explore avec une ironie surréaliste et cruelle les dérives de notre société en donnant une place de choix à l'émotion dans une optique de mixité culturelle: "Je suis l'homme qui vit entre deux cultures, deux sensibilités, je suis l'homme qui a ses racines en Roumanie et ses ailes en France" (SOUSA, 2016, p. 510).²⁵

Ao longo do artigo, a autora analisa a fragmentação da obra *Les Partitions frauduleuses*, suas personagens e a forma como a obra se organiza, sua circularidade, suas repetições e a forma breve da linguagem. Sousa faz ainda uma análise breve sobre as peças *O corpo da mulher...*, *Três noites com Madox* e *A história dos ursos pandas contadas por um saxofonista que tem uma namorada em Frankfurt*. Nesta análise, a professora chama a atenção para a morfologia do texto, que não se dirige exclusivamente ao intelecto, mas especialmente à sensibilidade, pois termina com um cheiro de maçãs que invade o teatro e um som de saxofone que não se sabe de onde vem (SOUSA, 2016, p.518). A análise se aproxima do que Osmar Gonçalves escreve na Introdução de *Narrativas Sensoriais* (2014), obra que reúne ensaios sobre arte e cinema contemporâneos dos últimos 20 anos:

[...] Essas obras se caracterizam por privilegiar não o desenrolar de um acontecimento ou o desenvolvimento de um raciocínio, mas a pura descrição de paisagens, eventos e situações. Elas tendem a descrever, com efeito, acontecimentos sem maiores encadeamentos, sem continuidades entre uma ação e outra, entre um espaço e outro, uma fala e outra. É que tais obras nos apresentam imagens autônomas, imagens que não se subordinam umas às outras, que não se prolongam formando linhas ou cadeias de sentido, mas que valem por si, por sua qualidade plástica e força contemplativa. E o resultado é que aqui, dificilmente, depreendemos enredos, intrigas ou encadeamentos dramáticos. Esses trabalhos costumam apontar, antes, para algo mais frágil e tênue: como a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio. Trata-se de devires, mais do que histórias, de um conjunto de imagens que aparecem como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um

²⁵ Na tradição do absurdo, e optando por composições teatrais curtas, ele reduz drasticamente a linguagem verbal em busca de uma estética de sensorialização. O seu teatro burlesco com um universo invulgar explora com uma ironia surrealista e cruel os excessos da nossa sociedade, dando um lugar de escolha à emoção numa perspectiva de diversidade cultural: "Eu sou o homem que vive entre duas culturas, duas sensibilidade, eu sou o homem que tem suas raízes na Romênia e suas asas na França" (tradução nossa).

finalismo ou de um esquema sensório-motor. Trata-se de um cinema de vidência, uma prática audiovisual que acredita na constituição de um novo olhar sobre o mundo – um olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial (GONÇALVES, 2014, p. 16-17).

No cinema contemporâneo como no teatro contemporâneo visniequiano não há narrativa, não há encadeamentos dramáticos. Os devires que surgem no cinema, as descrições, são feitos por imagens. As imagens em Vişniec são construídas através da palavra; o diálogo e o monólogo tomam o lugar da ação. As palavras suscitam paixões no teatro do dramaturgo romeno, assim como as diferentes nuances do riso, a repulsa, a surpresa, a dúvida, a empatia, a piedade e, por fim, o reconhecimento com estas personagens que agem por meio da fala.

Entretanto, mesmo que o enfoque mude, como dito previamente, as peças se transformem, os problemas se modifiquem, os inimigos mudem e a relação do homem com o mundo idem, o que intenta o dramaturgo é outra coisa que tão somente a crítica ao totalitarismo, porém seus textos permanecem políticos no momento em que demonstra este torpor do ser humano frente ao que se impõe a ele e chama-o a refletir a partir de suas obras.

A insensatez do capitalismo e suas consequências são mostradas também em *Migraaaantes...*, porém não no consumismo nosso de cada dia, mas em como esse sistema transforma tudo em lucro, independente do que se trata. Esta obra é igualmente dividida em módulos que podem ser arranjados de maneiras diversas, mas possui uma particularidade em relação às outras obras modulares: todos os esquetes que a compõem remetem à crise da migração. Vişniec mostra que a globalização que os países europeus tanto pregam não funciona, ou funciona apenas para uma privilegiada parte do mundo. Diz o autor:

Estou convencido de que não se trata tanto de um “fenômeno migratório de uma amplidão sem precedentes”, mas de um tipo de “revolução do compartilhamento”. Uma gigantesca revolta passiva se esconde atrás desse movimento (motivado também pelo instinto de sobrevivência). Essas centenas de milhões de pessoas lembram ao Ocidente que seu modelo econômico, político e cultural se globaliza mal. É um modelo que funciona somente num perímetro restrito de terra habitável, enquanto o resto do planeta assiste ao “banquete dos privilegiados” na televisão... É seguramente uma injustiça pela qual os inspiradores desse modelo, os ocidentais, devem hoje pagar a conta. A revolução à qual se assiste é a da “reportagem de acesso à felicidade do mundo” (VIŞNIEC, 2017, p. 20).

A globalização, para os desafortunados, é vendida como um produto e é combatida com outros produtos. Nos textos, o capitalismo aparece tanto nos coitotes

que fazem o transporte das pessoas de um continente ao outro, nos traficantes de órgãos e de crianças como nas empresas que vendem o arame farpado para os bloqueios das fronteiras entre os países. Os coiotes e os traficantes invocam o nome de Deus em suas “transações” e as garotas-propaganda do “Salão das Cercas e Muros” recorrem às inovações tecnológicas, à criatividade, e ao “apelo ecológico” para realizarem as vendas de cercas. Nesta obra, a ironia e o cômico não suscitam o riso, mas antes o choro, ao perceber que no absurdo das cenas construídas por Vişniec está a realidade dos milhares, talvez milhões de migrantes, que “tentam a sorte” todos os dias nas travessias além-mar.

As peças de Vişniec, tanto de um padrão quanto de outro, possuem poucas rubricas com indicações cênicas. Há poucas indicações de cenário, de figurino e até mesmo poucas indicações da entonação das réplicas das personagens. Prima-se por uma estética minimalista que possibilita diferentes interpretações das peças. O minimalismo torna-se parte da liberdade que o autor dá aos diretores na montagem de seus textos e também aos leitores, que podem ler e “montar” as peças e as personagens da forma que melhor lhe parecem e também dotar a peça de significados a cada leitura que se completa com cada leitor.

1.3 Vişniec, o intempestivo

Quando se expressa que Matéi Vişniec e sua obra dramaturgica são contemporâneos, há, no mínimo, três sentidos que podem ser depreendidos disso: o primeiro é o sentido de “quem é do mesmo tempo ou da mesma época”, “coetâneo”²⁶, já que o autor, no momento em que se escreve isto, está vivo e produzindo (pelo que se sabe); o segundo, no sentido de seus textos apresentarem características contemporâneas, de acordo com os estudos de Ryngaert (2013) e Sarrazac (2012); e o terceiro é a definição de contemporâneo trabalhado por Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é contemporâneo?”, parte de uma coletânea de seus textos denominada *Nudez* (2014).

Inicia-se, entretanto, pela última concepção de contemporâneo, aquela proposta feita pelo filósofo italiano que assim define o conceito:

²⁶ Contemporâneo. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/contempor%C3%A2neo>. Acesso em: 27 Mar. 2018.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com ele nem se adequa às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual; mas, precisamente por isso, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2014, p. 22).

Para Agamben, o homem verdadeiramente contemporâneo é aquele que tem consciência do seu tempo e que mesmo sem afinidade com esse, pertence a ele irrevogavelmente. Ao mesmo tempo em que adere a ele, sente-se evadir. O homem, segundo o italiano, que se adapta em todos os sentidos com sua época, não é de fato contemporâneo porque não consegue “manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2014, p.23).

O poeta contemporâneo, por sua vez, deve manter fixo o olhar em seu tempo, não para ver suas luzes, mas para ver suas trevas, conceber a escuridão e

que perceber tal escuridão não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade especiais, que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, a sua escuridão especial, que não é, porém, separável daquelas luzes (AGAMBEN, 2014, p. 26).

Esta escuridão é comparada, numa analogia, com a escuridão do céu noturno, valendo-se da explicação que a astrofísica dá a este fenômeno: segundo esta ciência, no universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam da Terra a uma velocidade superior à da luz, o que impossibilita a chegada de sua luminosidade até nós. Ser contemporâneo, então, significa perceber essa luz no meio da escuridão e saber que ela jamais o encontrará e que, ao contrário, se afasta cada vez mais. É um perceber a luz, mas saber que jamais será iluminado por ela. Segundo Agamben, é o ato de “ser pontual a um compromisso ao qual só podemos faltar” (AGAMBEN, 2014, p. 27). O contemporâneo é o intempestivo, é um perceber o tempo como um “muito cedo”, mas também um “muito tarde”, um “já” que é também um “ainda não”. O homem contemporâneo é, desta forma, anacrônico. Višniec, no sentido proposto por Agamben, é contemporâneo por perceber a escuridão de seu tempo, mas também por ver além dessa escuridão. Ele percebe o movimento político que aconteceu na passagem do século XX para o século XXI bem como as mudanças que estão ocorrendo. Na escuridão da manipulação midiática, ele vê a luz dos homens, mas vê também a história se repetindo, sem que o ser humano aprenda com ela.

A intempestividade é uma característica daqueles que se evidenciam dentre seus contemporâneos também para Deleuze. No ensaio “Um manifesto de menos”, o filósofo francês dentro de sua filosofia da diferença, olha para o teatro de Carmelo Bene e, a partir do seu conceito de literatura menor, analisa a obra deste dramaturgo italiano. Para ele, seu teatro é menor no sentido de não se igualar com os maiores do teatro, pois não segue os modelos de determinada época e, a partir de recriações de obras de Shakespeare com cortes em elementos centrais das peças e dando protagonismo a personagens secundários, há uma inversão e uma negação do discurso oficial por parte do escritor.

A partir do teatro de outrem, Carmelo Bene cria o novo. “Deleuze defende que o teatro de Bene é crítico porque opera amputando, subtraindo alguma coisa – alguns dos elementos – da peça originária para fazer aparecer algo diferente” (MACHADO, 2010, p. 12-13), escreve Roberto Machado na introdução da obra de Deleuze. Da mesma forma, Vişniec procede ao utilizar o teatro dos autores do absurdo, porém com um processo diferente daquele empregado pelo dramaturgo italiano, pois a forma de citação empregada pelo romeno se diferencia daquela utilizada por Bene.

O conceito de intempestivo para Deleuze que pode, de certa forma, conduzir uma leitura da obra dramática visniequiana, se assemelha muito àquela atribuída aos que são realmente contemporâneos segundo Agamben. Para o filósofo francês, o autor menor é o intempestivo, é o

sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços. [...] Os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos. É o autor menor quem dá as verdadeiras obras primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem (DELEUZE, 2010, p. 35).

Retomando Agamben, o filósofo italiano pondera sobre a relação do presente com o passado com base nas últimas partes do ensaio, este “já” que é ao mesmo tempo “ainda não” por meio da moda e finaliza o ensaio pensando na presença e na influência do arcaico no contemporâneo, como reconhecer este naquele é essencial para perceber o presente.

A moda, segundo Agamben, é dividida entre a “atualidade” e a “inaturalidade”, mas ao pensar sobre estas posições, é impossível objetivá-la cronologicamente, é impossível determinar um “agora” na moda. Diz o italiano:

Esse “agora” é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a nuance que definirá a nova forma da veste? Ou o momento em que a confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o seu protótipo? Ou, antes, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e somente na moda, mas manequins, que, no entanto, exatamente por isso, nunca estão verdadeiramente na moda? [...] O tempo da moda está, portanto, constitutivamente em antecipação em relação a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre em atraso, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais” (AGAMBEN, 2014, p. 28-29).

O *kairós* da moda, o tempo certo, preciso, nunca chega, pois no momento em que o sujeito diz “estou na moda”, neste instante não está mais. Há uma relação entre passado e futuro, pois pode-se pensar e revitalizar o que está no passado e planejar/prever o futuro, mas não se consegue apreender o presente. As roupas que estão sendo desenhadas para que sejam moda na próxima estação já estão no passado quando passam a ser consumidas, pois no momento em que chega ao público, outra coleção, a da próxima estação, já está sendo gestada e ela se tornará o que está na moda.

As peças de Višniec têm esse caráter também, pois, ao pensar o agora, a matéria-prima dada pelo jornalista, quando tornada texto literário e, em seguida, transposta para o palco, aquela questão que tematiza texto e espetáculo deixa de ser presente e passa a ser passado. Porém, como há temas universais em sua obra e mesmo em problemas e crises presentes há elementos inerentes ao ser humano, o que foi passado é também presente e continuará a se manifestar, modificado ou não, no futuro.

Ao final do ensaio, Agamben diz: “A contemporaneidade inscreve-se, de fato, no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e só quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2014, p. 30). Arcaico no sentido de “próximo à *arché*, isto é, à origem” (AGAMBEN, 2014, p. 30), é o perceber e agir no devir histórico, perceber que o tempo não é feito de agoras, mas é uma construção, e que este arcaico continua a agir sobre o presente, assim como a criança age na vida psíquica do adulto. Há no contemporâneo, principalmente nas artes, uma relação com o passado como um retorno a um presente nunca vivido por nós. O contemporâneo é um presente nunca vivido. Segundo o filósofo,

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo a escuridão do presente, apreende a sua luz inalienável; é também aquele que, dividindo e interpelando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma no seu arbítrio, mas de uma exigência à qual não pode não responder. É como se aquela luz invisível, que é a escuridão do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2014, p. 33).

Vişniec, ao retornar ao passado e transpor as temáticas para a contemporaneidade, percebe a relação que há entre passado e presente, como o faz na obra *Por que Hécuba* (2013). A temática da mãe que perde seus filhos na guerra se repete nos conflitos atuais, a violência da guerra, o intelectual que é censurado e preso, como aparece em *Ricardo III está cancelada* (2001) ao falar da vida e da obra de Meierhold, o dramaturgo aborda um tema que se percebe atualmente, mesmo em governos ditos democráticos. Ao valer-se de dramaturgos e filósofos como personagens e também das personagens destes escritores como suas próprias ao colocá-las em situações dramáticas novas ou contracenando com seus criadores, Vişniec demonstra a sua contemporaneidade ao assumir as influências que sua escrita recebeu de seus predecessores e também como a arte desenvolve-se como um *continuum*, e não por rupturas como pretendia o movimento moderno, mas uma apropriação e uma transformação dos temas, das estéticas e das criações do passado. A não definição temporal nem espacial das peças organizadas em módulos também nos mostra o quão universais são as temáticas desenvolvidas por ele, pois trata-se de temas presentes na história da literatura, mas que ganharam uma roupagem atual.

1.4 Vişniec, o pós-moderno

Esta noção de contemporâneo proposta por Agamben se aproxima da compreensão de pós-moderno trabalhada por Umberto Eco em seu ensaio “Postmodernism, Irony, the Enjoyable”²⁷, presente na coletânea de textos intitulada *Modernism/Postmodernism* (1992), editada por Peter Brooker. Neste ensaio, Eco compreende o pós-modernismo não como uma tendência a ser cronologicamente definível, mas uma categoria ideal (ECO, 1992, p. 226) na qual determinados

²⁷ Pós-modernismo, Ironia e o Aprazível (tradução nossa).

escritores e artistas se enquadram e que permitem, por exemplo, que Sterne e Rabelais possam ser considerados pós-modernos, segundo o escritor italiano.

Na relação de influência do passado no presente, Eco diz que as vanguardas artísticas tentam destruir, desfigurar o passado e superá-lo e o pós-modernismo surge no momento em que as vanguardas não mais conseguem avançar:

But the moment comes when the avant-garde (the modern) can go no further, because it has produced a metalanguage that speaks of its impossible texts (conceptual art). The postmodern reply to the modern consists of recognising that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently (ECO, 1992, p. 227)²⁸.

“Irony, metalinguistic play, enunciation squared”²⁹ (ECO, 1992, p. 227) são as três características essenciais, segundo Eco, do pós-modernismo. Na produção dramaturgica de Vişniec, estas características são patentes. A ironia, como bem pontuado por Domnica Radulesco, está manifestada nas réplicas de Dorra, na peça *A mulher...* Diz a escritora romena:

Dorra is given the powerful weapon of irony and humor in a way that illustrates what feminist critics have noted with regards to women’s humor: that it is often transgressive and subversive of all forms of oppression by patriarchal structures, and that it is often different from the humor of male artists or of men in general, because it usually lacks the reconciliatory dimension of classical comedy, because it expresses anger and, in the words of Judy Little, because it “mocks the deepest possible norms, norms four thousand years old”. The discourse of Dorra in Vişniec’s play reflects that which Judy Little has called “carnivalizing” or “humoring the sentence”, which entails a juxtaposition of voices, in which the voice of authority is both contained and parodied. [...] Regardless of the fact that the author of the play is a man, we can see this carnivalization of discourse in the female protagonist’s mockery of the psychology of “Balkan man”, and of the philosophy of Balkan man, which she calls “the philosophy of ‘but’” (RADULESCU, 2015, p. 98).³⁰

²⁸ Mas o momento chega quando a vanguarda (o moderno) não pode ir além, porque ela produziu uma metalinguagem que fala dos seus textos impossíveis (arte conceitual). A resposta do pós-moderno ao moderno consiste em reconhecer que o passado, desde que não pode de fato ser destruído, porque a sua destruição conduz ao silêncio, deve ser revisitado: mas com ironia, não inocentemente (tradução nossa).

²⁹ Ironia, metalinguística e citacionismo (tradução nossa).

³⁰ A Dorra é dada à poderosa arma da “ironia e do humor” de um modo que ilustra o que a crítica feminista notou atenciosamente sobre o humor feminino: que é frequentemente transgressivo e subversivo de todas as formas de opressão das estruturas patriarcais, e que é frequentemente diferente da forma de humor de artistas masculinos ou homens em geral, porque geralmente não tem a dimensão reconciliatória da comédia clássica, pois expressa raiva e, nas palavras de Judy Little, porque este humor “caçoa das normas mais profundas possíveis, normas de quatro mil anos de idade”. O discurso de Dorra na peça de Vişniec reflete o que Judy Little chamou de “carnavalização”, ou “humorizar a sentença”, o que implica uma justaposição de vozes, na qual a voz da autoridade está presente e também parodiada. [...] Independentemente do fato de que o autor da peça é um homem, podemos ver essa carnavalização do discurso da protagonista feminina que caçoa da

O trecho da peça ao qual se refere Radulesco está no ato 20 da obra, no qual as personagens estão comendo juntas após Dorra quebrar o silêncio de forma abrupta e rude nas sessões com Kate, mas aqui nesta passagem há uma áurea de confraternização. Neste ato, Dorra fala sobre os homens dos Bálcãs e repete seus discursos, imitando-os. Há, nesta passagem, uma das poucas rubricas do texto, na qual se encontra a seguinte indicação:

Diante dos monólogos seguintes, não é Dorra que fala, mas sua memória e sua experiência de vida. A cada nacionalidade ela entra no papel desses “homens dos Bálcãs” que repetem desde sempre os mesmos clichês, os mesmos lugares-comuns e os mesmos preconceitos sobre seus outros “irmãos dos Bálcãs” de outra nacionalidade (*A Mulher...*, p. 148).

E Dorra personifica um “homem dos Bálcãs”:

(*No papel de um “homem dos Bálcãs”.*) Os ciganos, eu gosto bastante deles, não tenho nada contra eles. Vamos lá, cigano, cante aí alguma coisa, não, os ciganos são simpáticos, isso já vem de longe, eles têm ao mesmo tempo algo de misterioso e de alegre... *Mas*, no entanto, são uns ladrões, a gente tem que desconfiar, eles roubam cavalos, carneiros, galinhas, crianças, pensando bem, chega a ser demais, e, para completar, agora deram para roubar até nosso folclore sagrado, nossas mais belas canções que agora saem em CDs no Ocidente e são eles que ganham milhões de dólares... (*A Mulher...*, p. 148).

O jogo continua, com Dorra “encarnando” homens de diferentes nacionalidades, que são indicadas pela trilha sonora indicada nas rubricas, e Kate complementa a crítica ao atribuí-la também aos Estados Unidos:

KATE: Mas o *mas*... ele está em toda parte... Você acredita que o *mas* balcânico é somente usado nos Bálcãs? Não, minha fofa, aí você está redondamente enganada... Você tem que vir um dia no meu país para escutar a música do *mas balcânico* à la americana... Os negros são simpáticos; os negros, gosto muito dos negros, é louco como a música corre nas suas veias, os negros, inventaram o *blues*, os negros, inventaram o *gospel*, são grandes boxeadores os negros...
 DORRA: Gosto bastante dos negros...
 KATE: Mas...
 DORRA: Mas...
 KATE: Mas...
 DORRA: Mas... (*A Mulher...*, p. 158).

Kate, que utiliza o discurso oficial enquanto representante dos Estados Unidos, da ONU e da civilização ocidental, busca curar os males de Dorra ocasionados pela guerra, porém, quando se desloca para a Bósnia para trabalhar com as equipes responsáveis por escavar as valas comuns como psicóloga (*A mulher...*, p.164-165) também adoece com a guerra.

E, assim, Vişniec mais uma vez se utiliza da ironia como forma de desnaturar o discurso ocidental: aqueles que tentam “curar o mundo” estão também doentes e também são, principalmente as mulheres, vítimas destes conflitos. Em *A mulher...*, ele alegoriza esta relação ocidente x oriente por meio das duas mulheres, ambas precisam ser curadas e os papéis de paciente-terapeuta são, aqui, intercambiáveis. Radulesco aponta ainda que Vişniec subverte o *status quo* da cultura patriarcal ao dar voz às mulheres em sua peça:

[this play] rejects traditional theatrical forms of representation and is marked by an aesthetic of fracturing, disjointed plot, overlapping voices and chronologies, a certain stridency of stylistic modes and tone in sense of pushing the tragic into the zone of dark humor and carnivalesque. Furthermore, Vişniec’s play is a beautiful illustration of feminist theater aesthetics that moves away from conventional norms of classical drama in ways that subvert the status quo of oppressive patriarchal structures by placing the woman’s subjectivity and voice center stage³¹ (RADULESCU, 2015, p. 97).

A metalinguagem, segunda característica elencada por Eco, é também um aspecto observável nas peças do dramaturgo romeno. O “teatro dentro do teatro”, a discussão acerca da cena contemporânea e qual o papel das artes dramáticas na sociedade atual, na sociedade romena da juventude de Vişniec e o papel dos escritores e poetas em regimes ditatoriais estão latentes em diferentes obras que se desenrolam de diferentes maneiras. Das obras já aqui elencadas, cita-se *Da sensação...*, na qual Sérgio, identificado como O Poeta dentre as personagens, é perseguido pelo Estado por não escrever poemas patrióticos e por ser subversivo. No decorrer do texto, encontra-se a discussão acerca do fazer poético na Romênia ditatorial de ambos os lados: aquele que segue as diretrizes do Partido, que impõe o

³¹ Esta peça rejeita as formas tradicionais de representação teatral e é marcada por uma estética de fratura, enredo desconexo, vozes e cronologias sobrepostas, uma certa estridência de modos estilísticos e tom no sentido de empurrar o trágico para a zona do humor negro e do carnavalesco. Além disso, a peça de Matéi Vişniec é uma bela ilustração da estética do teatro feminista que se move longe das formas convencionais do drama clássico de maneira que subvertem o status quo das estruturas patriarcais opressivas colocando a voz e a subjetividade da mulher no centro do palco (tradução de Eduardo Severino).

realismo socialista, e aquele que, pela poesia, faz resistência ao pensamento hegemônico.

Num dos trechos da peça, O Poeta discute com Mitzi, a garçonete do Restaurante da União dos Escritores, o fato de ele não demonstrar seu amor ao partido em seus poemas e o despropósito da excessiva produção de poemas patrióticos sob o regime ditatorial:

MITZI: O camarada Chapira diz que você deveria escrever, de tempos em tempos, poemas patrióticos. Pelo menos uma vez por ano.

O POETA: Muito bem. O tempo todo sou repreendido por não escrever poemas patrióticos. Entretanto, gosto de minha pátria... Olhe bem pra mim, Mitzi. Eu lá tenho cara de quem não gosta da sua pátria?

MITZI: Não.

O POETA: Gosto das mulheres da minha pátria. Gosto do vinho da minha pátria.

MITZI: Precisa amar o Partido também.

O POETA: Ah, você acha mesmo?

MITZI: Sim.

O POETA: Mas é louco como nosso Partido Comunista ferve de poemas patrióticos... poemas e canções... Todos os dias é preciso que os escritores escrevam cartas de amor. Você acha isso normal, Mitzi?

MITZI: Não sei dizer.

[...] O POETA: Escute, Mitzi, vou escrever, eu também, um grande poema patriótico. Tá bom... Faça para você e para Chapira... e por mais um copo de vodka. Certo?

MITZI: Primeiro o poema.

O POETA: Correto, primeiro o trabalho. Vou ditar para você.

MITZI: *(Ela pega um lápis)*: Sim.

O POETA: Então, escreva assim.

MITZI: Escrevo onde?

O POETA: Aqui na toalha.

MITZI: Pode falar.

O POETA: Psiu! Esse silêncio já faz parte do poema.

(Concentra-se, esvazia o copo e depois dita.)

Poema patriótico escrito pelo horrível poeta Sérgio Penegar/ às duas horas da manhã/ no refeitório da União dos Escritores/ quando nada mais o impedia de dizer a verdade...

MITZI: Isso aí, é o título?

O POETA: É. *(Ele dita)*

Partido, tu cais bem na minha boca
como um gole de uma boa vodka
gosto de te sentir na sala de espera de minhas palavras

Então, olha aí, me ponho de joelhos diante de ti
e te beijo o umbigo
te beijo as mãos
te beijo os joelhos
te beijo os calcanhares
te beijo até as plantas dos pés
apesar do mau cheiro dos pés, querido Partido, pois andas muito e não tens
tempo de lavar as meias, de tirar a poeira das botas
mas eu... eu adoro quanto tu andas sobre meus lábios
e quando você anda simplesmente em cima de mim
e em cima de outros milhões de cadáveres

Oh, como deve ser agradável a sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres

Sim, querido Partido, sou teu tapete de palavras
e para te mostrar a que ponto te adoro e te desejo, querido Partido,
eu te beijo também o cu. (*Da sensação...*, p.23-25).

Ao “se render” à demonstração de “amor” ao Partido compondo esse poema, a ironia está mais uma vez presente no teatro de Vişniec. A metalinguagem está na abertura da peça, no primeiro ato, quando “vários atores que se apresentam para começar o espetáculo *O Rinoceronte*, de Ionesco” (*Da Sensação...*, p.13) espiam a sala e o público por um buraco na cortina, como se a peça que se inicia fosse aquela do conterrâneo de Vişniec. Esse primeiro ato funciona como um “prólogo” da obra:

ATOR 1: Até que tem bastante gente...

ATOR 2: Mais que nós?

ATOR 1: O embaixador está aí...

ATOR 2: E Ionesco?

ATOR 1: Não o vejo.

ATRIZ 1: Ele não virá.

ATOR 2: Vem, sim, vem.

ATRIZ 1: Então ele está atrasado.

ATOR 2: Ele nunca chega atrasado. Vem quando quer.

(*Pausa. Escuta-se a agitação do público na sala do espetáculo.*)

Não se preocupem. Ele virá.

ATRIZ 1: São 18 horas em ponto.

ATOR 2: Esperamos ainda três minutos.

ATOR 1: Por mim, não acredito que ele...

ATRIZ 1: Pare!

ATOR 2: (*tenta fazer uma brincadeira para relaxar o clima*): Ionesco é assim... ou não vem ou vem cedo ou vem na hora ou chega atrasado...

ATOR 1: Pare!

ATRIZ 1: Você é um zero à esquerda!

(*Soa a primeira campainha*)

ATOR 1: Bem, começamos e depois vemos o que fazemos. (*Da Sensação...*, p.13-14).

Uma das características do pós-modernismo que Linda Hutcheon destaca em sua obra *Poética do pós-modernismo* (1988/1991) é a autorreflexão, que, na obra do autor romeno, aparecerá sob a égide da metalinguagem. Diz a teórica que a arte pós-moderna é “ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico” (HUTCHEON, 1991, p.12). A paródia está presente em boa parte da produção dramática de Vişniec: parodiam-se os governos totalitários, a censura, os julgamentos sofridos pelos escritores nas ditaduras do século XX e parodiam-se inclusive os dramaturgos do Teatro do Absurdo, aqui entendida a

paródia, de acordo com Hutcheon, como a “repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991, p.47), como ocorre em *Da sensação...* E, neste parodiar, há a autorreflexão sobre a própria obra e do teatro como um todo, na tentativa de compreender para quem o teatro fala atualmente, a relação entre ator x público nas encenações e se o teatro e as demais artes dramáticas estão encaminhando-se para o ocaso ou se ainda possuem um papel de destaque no mundo contemporâneo.

Das peças que trazem a reflexão sobre o papel do teatro na contemporaneidade, tem-se também *Um trabalhinho...*, última peça escrita por Vişniec antes de deixar a Romênia para viver na França. Por ser uma peça com um caráter alegórico mais acentuado do que a *Da Sensação...*, o texto pode ser elaborado em outros cenários e outras épocas, sendo também ressignificado caso alguns elementos sejam alterados na montagem, como será demonstrado no Capítulo Quarto.

Com um tom não muito otimista quanto ao papel do teatro na contemporaneidade, em *Um trabalhinho...* ainda há um lampejo de esperança em relação à continuidade e importância das artes dramáticas mesmo na sua conclusão um tanto lúgubre. O texto inicia-se com a caracterização das personagens, já apresentadas no título: são três velhos palhaços, com roupas velhas que encenam velhas piadas que denunciam o envelhecimento da arte circense e, quiçá, das artes cênicas. As personagens se encontram ao responder a um anúncio que está recrutando velhos palhaços, sem dizer exatamente para qual papel/trabalho. Ao chegarem, percebem que são velhos conhecidos de tempos áureos do circo, documentados em recortes de jornal carregados por eles. A rubrica que sinaliza o começo da ação demonstra a decadência das personagens:

Uma sala de espera no andar de cima. Duas entradas, à direita e à esquerda. Uma grande porta no meio. Cadeiras. Nicollo espera dormindo em uma cadeira, vestido com uma *fantasia puída* e uma gravata larga, feita com laço. A seu lado, uma *mala velha* cheíssima. Em cima da mala, um chapéu-coco. Ouvem-se passos à direita. [...] Entra Filippo. *A mesma fantasia velha*, a mesma gravatona, a *mesma mala usada e cheia*. Ele parece morto de cansaço e se deixa cair numa cadeira, bufando, e se abana com seu chapéu-coco. Nicollo, desapontado, volta a sentar-se e cai no sono de novo. Filippo se levanta. Ele se aproxima da porta e escuta atentamente (*Um trabalhinho...*, p.77, grifos nossos).

As palavras selecionadas por Vişniec deixam entrever o tom de pessimismo que guia a peça. Ao longo do texto, os três palhaços que vão em busca de uma recolocação nos picadeiro mantêm não somente os velhos trajes surrados, mas também seus truques são os mesmos de outrora. Considerando a estrutura desta peça, suas personagens e seu “enredo” circular, percebe-se que esta se aproxima do teatro beckettiano. O cenário diminuto, uma sala com três portas, lembra o cenário de *Fim de partida* do irlandês. As personagens podem remeter àquelas do universo de Beckett também. O tempo é algo determinante na peça. Os palhaços, após uma depreciação mútua por conta da aparência ou da suposta importância de cada um no passado, ouvem o barulho de um relógio e passam a se perguntar acerca da hora:

FILIPPO (*com leve sobressalto*): Estão ouvindo?
 NICOLLO: O quê?
 PEPPINO: Eu estou.
 NICOLLO (*agitado*): O quê, o quê?
 FILIPPO: O tique-taque
 [...] NICOLLO: Onde? Onde? (*Ele se senta ao lado de Filippo, e depois ao lado de Peppino, para escutar.*) Não estou ouvindo nada.
 PEPPINO: Acho que já passou das seis.
 NICOLLO: Não estou ouvindo nadinha.
 PEPPINO: Acho que já são sete horas... Não? Será possível que já são sete horas?
 NICOLLO (*furioso, volta para seu lugar*): Sete horas, é possível, e daí? Que diferença faz isso pra você?
 PEPPINO: Ou será que já são oito?
 FILIPPO: Oito? Merda, não pode ser.
 PEPPINO: Pode sim, já é. (*Um trabalhinho*, p. 116-117)

Há outras cenas semelhantes ao longo da peça em que a hora é sempre a mesma e os entrevistadores nunca aparecem. A sala sem janelas, sufocante, não mostra o que se passa fora dela. Assim como o Godot de Beckett que nunca chega e deixa Vladimir e Estragon numa eterna espera, os palhaços passam pelo mesmo com os entrevistadores que nunca chegam. Segundo Martin Esslin, a respeito do tempo em *Esperando Godot*,

Esperar é experimentar a ação do tempo, que constitui mudança constante. E no entanto, como nunca acontece nada de real, essa mudança é ela mesma uma ilusão. A atividade ininterrupta do tempo é autoderrotadora, sem objetivo, e conseqüentemente nula e oca. Quanto mais as coisas mudam, tanto mais permanecem as mesmas. E isso é que constitui a terrível estabilidade do mundo. (ESSLIN, 1968, p. 45-46).

Esta estabilidade do tempo, esta mudança ilusória podem ser, de certa maneira, atribuídas ao teatro que, apesar das mudanças que sempre ocorrem,

permanece o mesmo. O tempo e o espaço fechados parecem indicar que a arte circense está fechada nela mesma, envelhecendo e morrendo sem olhar para “fora”. Há uma passagem, ao final do primeiro ato, em que as personagens escutam que, fora daquela sala de espera, passam o circo e sua fanfarra pela rua, mas eles não podem acompanhar pela ausência de janelas e por estarem presos na espera. O circo passa e os palhaços não conseguem acompanhá-lo.

Apesar de toda a peça indicar um suposto ocaso das artes cênicas, o final, embora trágico, pode indicar um fio de esperança para a arte moribunda. Quando Peppino morre, Nicollo e Felippo, ao ouvirem passos na escada, indicando que alguém se aproxima, resolvem “guardar” o corpo da terceira personagem em uma das portas e, quando a abrem, se deparam com outro palhaço morto lá dentro. Ao deixar o corpo de Peppino com o outro cadáver, fogem pela porta da esquerda (uma volta ao passado?). Logo depois, quem entra não é um entrevistador, mas sim outro velho palhaço que está respondendo ao anúncio e, assim, o espetáculo continua. Esta ciclicidade da obra pode indicar que mesmo em aparente decadência, o teatro perdura mesmo depois de dar sinais de que vai morrer.

A última característica do pós-moderno elencada por Umberto Eco, o citacionismo, é daquelas a que se sobressai nas peças de Vişniec. A citação está, dentre outras obras, presente no texto dramático de *O último Godot* (1987/2017), no qual Beckett se encontra na sarjeta, em frente a um teatro, com Godot, sua personagem mais emblemática, mas que é somente esperado e nunca aparece como uma personagem de fato na peça do irlandês. Ao longo de todo o texto, Vişniec retoma a obra de Beckett, desde o figurino, da situação na qual as personagens se encontram, da construção destas personagens até a utilização de trechos da composição beckettiana, atualizando-os e ressignificando-os a partir do momento em que passa a ser parte da produção do dramaturgo romeno, como o final desta obra que, a partir da citação, visa pensar, também, sobre o papel do teatro na contemporaneidade:

GODOT (*choramingando*): eu não poderia viver sem o teatro... Não duraria muito... Toda noite, eu estava na plateia, estava entre as pessoas, vivia... Sofria como um animal, mas vivia... vivia em tudo, em cada palavra... Como eles podem fechar tudo? Como podem jogar as pessoas pra fora? O que será de mim agora?

BECKETT (*olhando embaraçado em volta de si, cochichando*): Cale a boca, não vê que está todo mundo rindo?

[...] GODOT: (*cochichando*): De onde saíram? O que é que eles querem?
 [...] Veja. Começaram a sentar-se. Acho melhor cair fora.
 BECKETT: Por que cair fora? Vamos continuar falando.
 GODOT: Vai ser tarde demais. Eles vão nos sufocar.
 BECKETT: Não vão, não vão... Vamos continuar falando...
 GODOT: Falar o quê? Falar por quê?
 BECKETT: Vamos falar. A coisa mais importante é falar. Vamos falar de tudo.
 GODOT (*Olhando assustado, em torno deles, a multidão sentada na rua*):
 Meu Deus, o que é que eu vou dizer?
 BECKETT: Pergunte-me se eles me bateram... Enquanto isso eu tiro o meu sapato e olho pra ele. Depois, você me pergunta o que estou fazendo.
 (*Beckett tira o sapato.*)
 GODOT (*com uma voz decidida*): O que é que você está fazendo?
 BECKETT: Estou tirando o sapato. Isso nunca lhe aconteceu?
 FIM (VIŠNIEC, 2017, p. 67-68).

Mesmo que em todas as obras consultadas de Matéi Višniec seja possível identificar as características apontadas por aqueles que se dedicam à pós-modernidade, *Da Sensação...* é a obra em que é possível perceber mais claramente todas as características elencadas pelos teóricos acerca da produção pós-moderna e também das características que os autores que pensam o teatro e a cena contemporânea apontam como próprias destas produções.

Da sensação... é mais do que um texto que homenageia os cem anos de nascimento de Eugène Ionesco, ele é um tratado sobre a criação poética, sobre tradução e seus percalços. O texto é uma recapitulação histórica de um momento específico da terra natal de Višniec e da situação de escritores e intelectuais frente ao pensamento único, como uma forma de resistência, e o papel crucial que esses pensadores tiveram ao lutar por um país no qual houvesse liberdade de pensamento e expressão, além de denunciar outras mazelas a serem combatidas.

Alguns atos são paródias das composições ionesquianas, como o ato quatro, no qual Sérgio está num restaurante vazio, parcamente iluminado e que tem as cadeiras sobre as mesas. Ao soar três horas, o Poeta se levanta e vai abrir a porta e a cena se repete várias vezes, como na peça *As Cadeiras*. No mesmo molde da peça de seu conterrâneo, recebendo personagens “invisíveis” e indicando onde estão a partir da disposição das cadeiras, Višniec “coloca” no palco os escritores e poetas com os quais dialoga na sua escrita e que fizeram parte de sua formação enquanto escritor:

O POETA: Olha só, são três horas. Talvez alguém tenha batido na porta. (*Levanta-se e vai abrir a porta*). O senhor Isidoro Lucien Ducasse, Conde de Lautréamont. Inacreditável! É você mesmo? Oh, que prazer em ver que você respondeu ao meu convite. Entre, entre. Seja bem-vindo ao templo da literatura socialista. (Pega uma cadeira, coloca no meio da sala e convida a

personagem invisível a se sentar). Sente-se aqui, senhor conde... [...] (O relógio bate três vezes. O poeta vai abrir a porta.) Oh, senhor Ionesco. Oh, que prazer, você veio de qualquer jeito. Oh, senhor Ionesco, estou verdadeiramente tocado. Faz anos que espero por esse momento. Faz anos que quero, que espero conhecer vocês. Venha, venha, tome o lugar ao lado do senhor Conde de Lautréamont. (Traz mais uma cadeira). Senhor conde, apresento aqui o senhor Eugène Ionesco, autor de uma admirável, inacreditável peça que acabo de traduzir que se chama *A Cantora Careca*. Senhor Eugène Ionesco, apresento aqui o senhor Conde de Lautréamont, que você certamente já conhece (*Da sensação...*, p. 27-28).

A cena prossegue ainda com a chegada e as devidas apresentações e acomodações de cadeiras de diversos outros escritores: Raymond Radiguet, André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, André Gide, Camus, Beckett, Alfred Jarry.

O retorno aos autores que o formaram enquanto escritor, a citação dos textos destes autores, a utilização das personagens elaboradas por eles, colocando as criaturas em cena com seus criadores e dando vida aos caracteres que não eram exatamente personagens, pois fazem parte somente das réplicas das peças (como Godot em *o Último Godot* e a Cantora Careca, que no início persegue e depois auxilia O Poeta em *Da Sensação...*), tem caráter laudatório. Seguindo os escritos de Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos – a literatura de segunda mão* (2010), as peças de Vişniec podem ser lidas como hipertextos, pois derivam, de certa maneira, de uma obra anterior, seu hipotexto. Nas palavras do teórico:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora brota e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. [...] o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura (GENETTE, 2010, p.18).

Nenhum dos textos analisados acima – *Da sensação...*, *Um trabalhinho* e *O último Godot* – poderiam existir sem a existência prévia das obras de Samuel

Beckett e Eugène Ionesco e, quiçá, outros autores lidos como pertencentes ao Teatro do Absurdo entre outras escolas literárias e dramáticas do Modernismo, como o Teatro do Grotresco de Pirandello e do Surrealismo. Isto se deve não apenas por serem obras escritas em homenagem aos dramaturgos que o precederam, por constar suas personagens e eles mesmos nestas peças, mas por toda a estrutura das obras visniequianas, nas quais é notável a influência de textos anteriores, o que é abertamente admitido pelo romeno em suas entrevistas.

A apropriação que Vişniec faz da forma e dos elementos da cena das cadeiras analisada acima se configura como uma paródia do texto de Ionesco, no qual o texto de *As Cadeiras* foi apropriado, mas ressignificado pelo romeno ao colocar os escritores no lugar dos convidados para escutar a mensagem. Ainda de acordo com Genette,

[...] el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo - objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar -, y este estilo le dicta su texto. En otras palabras, el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto: su blanco es un estilo, y los motivos temáticos que implica (el concepto de estilo deber ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una manera, tanto en el plano temático como en el plano formal); el texto que el imitador elabora o improvisa sobre este patrón no es para él más que un medio de actualización - y eventualmente de irrisión - o La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo (GENETTE, 1989, p.100)³².

Segundo a definição do teórico francês, dentre as peças de Vişniec é comum o uso do pastiche, já que, segundo sua análise, este se trata da cópia de um modelo, de um estilo. *O último Godot* e *Um trabalhinho para velhos palhaços*

³² Aquele que realiza uma paródia ou um travestimento se apodera de um texto e o transforma de acordo com determinada coerção formal ou com determinada intenção semântica, ou o transpõe uniformemente e quase mecanicamente a outro estilo. Aquele que realiza um pastiche se apodera de um estilo - objeto menos fácil, ou menos imediato, de captar -, e este estilo lhe dita seu texto. Em outras palavras, aquele que faz uma paródia ou um travestimento se ocupa essencialmente de um texto, e acessoriamente de um estilo; ao contrário, o imitador se ocupa essencialmente de um estilo e acessoriamente de um texto: seu alvo é um estilo, e os motivos temáticos que implica (o conceito de estilo deve ser aqui entendido em sua acepção mais ampla: é uma maneira, tanto no plano temático quanto no plano formal); o texto que o imitador elabora ou improvisa sobre este padrão não é para ele mais que um meio de atualização - e eventualmente de irrisão - ou a essência do mimotexto, seu traço específico necessário e suficiente, é a imitação de um estilo; há pastiche (ou imitação satírica, ou imitação séria) quando um texto manifesta, realizando-a, a imitação de um estilo. (traduzido por Eduardo Severino).

consistiriam, desta forma, num pastiche de Beckett, assim como a obra *O espectador condenado à morte* (1985/2015a) e *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres* um pastiche de Ionesco. Quanto às peças *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa*, *Migraantes ou Tem gente demais nessa merda de barco* ou *O salão das cercas e muros* e *A mulher como campo de batalha*, é possível reconhecer elementos, um pouco menos destacados, do Teatro do Grotesco de Pirandello, dado que o humor é utilizado por Vişniec em meio às situações dramáticas, muitas vezes trágicas, como forma de acentuar a situação das personagens. O riso aqui suscitado é um riso triste, de identificação, de empatia com a situação das personagens, como aquele provocado pelas situações insólitas que passam as personagens pirandellianas. É o sentimento do contrário do qual Pirandello discorre em sua produção literária e em seu ensaio *L'umorismo* (1920):

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata, e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima, giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perchè pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sè l'amore del marito molto più giovine di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perchè appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi há fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza, tra il comico e l'umoristico (PIRANDELLO, 1920, p.66)³³.

A velha senhora com cabelos untados são, na obra de Vişniec, os velhos palhaços com as roupas puídas e ainda presos ao passado, são os imigrantes no barco que tentam passar a fronteira, são os presos políticos que têm crises de riso

³³ Vejo uma velha senhora, com os cabelos tingidos, todo untado sabe-se lá com qual horrível pomada, e depois toda desajeitadamente embelezada e desfilando com uma roupa jovial. Ponho-me a rir. Sinto que aquela velha senhora é o contrário daquilo que uma velha respeitável senhora deveria ser. Posso, dessa forma, primeiramente, junta (?) e superficialmente, me prender a esta impressão cômica. O cômico é justamente uma percepção do contrário. Mas se então me intervém a reflexão, e esta me sugere que aquela velha senhora não sente talvez nenhum prazer em se arrumar assim como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque lamentavelmente se engana que, vestida assim, escondendo as rugas e os cabelos brancos, que consiga manter para si o amor do marido muito mais jovem que ela, eis que não posso mais rir dela como antes, porque justamente a reflexão, trabalhando em mim, me fez ir além daquela primeira advertência, ou muito mais adentro: daquela primeira percepção do contrário me fez passar a este sentimento do contrário. E é aqui que está toda a diferença entre o cômico e o humorístico (tradução nossa).

ao recitarem as falas da *Cantora Careca*, é o curso de mendicância para os dias que virão. Segundo as palavras do autor na epígrafe presente no programa do espetáculo *Espelho para cegos* (2013), “para mim, humor tem duas facetas: uma que provoca riso e outra que faz chorar. Nas minhas peças eu proponho um vôo por cima do humor triste”.

1.5 Vişniec, o homem-crise

Com os primeiros sentidos de contemporâneo já devidamente explicitados neste capítulo, encaminha-se então para a derradeira acepção do termo, aquela a qual se refere Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro Contemporâneo* (2013). Esta obra, como o título indica, faz uma análise do texto dramático contemporâneo, suas transformações se comparada com os autores que o precederam e o que reverbera no espetáculo. O teórico francês analisa ainda a construção de sentido dos escritos na tríade autor-texto-leitor, e, para isso, recorre à estética da recepção (Barthes e Eco) para falar dessa relação. A sua análise parte especificamente de obras dramáticas, peças que possuem temas e estruturas diversas, mas que são todas postas sob a alcunha de teatro contemporâneo, mesmo que tenham naturezas distintas. Segundo o autor, “como imaginar, efetivamente, quarenta anos mais tarde [dos anos da década de 1950], o agrupamento de autores tão diferentes como Adamov, Beckett e Ionesco sob a mesma bandeira e sem se surpreender com isso?” (RYNGAERT, 2013, p. XI). No avanço da obra, a análise passa pelas décadas que compreendem o teatro contemporâneo de forma a relacionar o texto ao período em que foi produzido, a partir das décadas de 1950 e 1960, findando na produção da década de 1980 (a primeira edição do livro é de 1993).

Os textos dramáticos contemporâneos, tendo como uma breve definição a característica de ser “[...] os que não se revelam facilmente no ato de leitura, que resistem ao resumo rápido das programações publicadas nas revistas e solicitam do leitor uma verdadeira cooperação para que o sentido emerja” (RYNGAERT, 2013, p. 3), não mais possuem um enredo bem delimitado como seus predecessores regidos pelas três unidades aristotélicas, mas antes prima pela linguagem e a construção da obra a partir desta: “O texto para o teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena”. (RYNGAERT, 2013, p. 5).

Como, para o público, compreender uma composição dramaturgica ainda significa “compreender a história e resumir a narrativa” (RYNGAERT, 2013, p. 7), eis que se instaura os primeiros mal-entendidos na leitura destas obras, pois o dramaturgo contemporâneo possui uma relação diversa com o enredo, “eles se colocam menos como ‘contadores de histórias’ e mais como escritores que recorrem a toda a densidade da escrita” (RYNGAERT, 2013, p. 7).

O texto dramaturgico da contemporaneidade não mais preza por seu enredo, mas sua força está na sua linguagem. Estas lacunas no enredo “deixadas” pelo autor devem ser preenchidas pelo leitor, dado que “o trabalho de leitura consiste, com a menor dose de a priori possível, em entrar no jogo do texto e medir sua resistência” (RYNGAERT, 2013, p.9).

Ryngaert não se pauta somente no enredo para examinar o teatro contemporâneo e indicar caminhos para sua leitura e compreensão, ele, ao invés, realiza sua análise sob todos os pontos de vista do texto: a estrutura, a construção do tempo-espaço nas obras, a linguagem, os diálogos, a construção das personagens, os temas, os pontos de vista. Segundo o autor, a dificuldade que emerge da leitura do teatro contemporâneo se deve a não obediência às regras da dramaturgia clássica, as quais determinam o tempo, a ação e o espaço, de forma que a peça se desenvolva de forma coerente e o leitor tenha clareza de sua temática, de quem são as personagens, da evolução do enredo.

Nada disso se mantém no teatro contemporâneo, e os leitores devem ter em mente que a dinâmica destas obras é diversa daquela que regia as peças realistas/naturalistas. Caso contrário, corre-se o risco de se esvaziar a peça de seu sentido, que, por sua vez, é aberto a mais de uma interpretação. Na análise dos textos, Ryngaert demonstra o que aconteceria com o sentido desses, caso os leitores partissem da estrutura clássica proposta por Aristóteles para compreender a escrita contemporânea. Como os elementos faltam, são contraditórios e/ou não correspondem ao que se espera das personagens que são construídas, conseqüentemente a leitura das peças fica comprometida. Diz o professor francês ao analisar o primeiro ato de *As Cadeiras* de Ionesco:

Se o leitor corre o risco de fazer uma leitura naturalista, esta imediatamente encontra obstáculos nas informações vacilantes e na ausência de unidade do texto. Se se trata de um velho casal que espera a morte, o diálogo o enuncia apenas de maneira indireta, sem patos e de uma maneira que se diria, sobretudo, burlesca. A vertigem diante da ausência de referências é

uma das chaves do fragmento, já que o texto começa ao modo do fechamento e do lamento e já que a peça se abre para o vazio e a ausência de projetos.

Se o leitor já frequentou o teatro rotulado de “absurdo” ou “metafísico”, ele imediatamente encontra uma temática familiar. Caso contrário, é confrontado com um sistema de informações contraditórias que se funda na paródia da dramaturgia tradicional (RYNGAERT, 2013, p. 14).

O que se diz aqui sobre Ionesco pode ser estendido às obras de Vişniec. Dentre as peças visniequianas, o preenchimento das elipses que deve ser feito pelos leitores/espectadores é, no entanto, diferente a cada leitura. Não se pode olhar da mesma maneira para *Teatro decomposto...* e *A palavra progresso...*, por exemplo, pois, apesar de ambas terem a característica da fragmentação, a temática, a construção das personagens, a contextualização da cena são feitas de formas diversas. Não há em Vişniec uma homogeneidade na escrita, da mesma forma como ocorre com o que se convencionou chamar de teatro contemporâneo: apesar de estarem sob o mesmo epíteto, as obras possuem construções distintas, únicas e não é possível dar uma fórmula para a leitura destas, mas apenas indicações que guiem minimamente o exame dos textos dos espetáculos.

As obras dramáticas contemporâneas, ainda de acordo com Ryngaert, possuem outras características que se mostram igualmente acentuadas: a do teatro político, do pós-guerra, com características do Teatro do Absurdo, mas ao mesmo tempo há peças que também visam ao entretenimento, que parecem, como diz o teórico, que se voltam à “diversão do público”. Há também peças que mesmo sendo “sob encomenda” (escritas num contexto específico a uma companhia específica) são densas e que levam à reflexão do público/leitor, e outras, ainda retomando o teórico francês, que devem dizer muito sem desagradar (RYNGAERT, 2013). Vişniec, em muitos momentos, encaixa-se no perfil dos autores descritos por Ryngaert:

Nossa reflexão sobre o teatro moderno está se estabelecendo diante de autores condenados a inovar sem desagradar, a incomodar sem perder totalmente contato com o público, a oferecer prazer sem se contentar para isso com receitas já testadas (RYNGAERT, 2013, p. 41).

Dentre as décadas analisadas, Vişniec tem a influência mais marcante dos primeiros autores considerados contemporâneos, aqueles que iniciam sua produção na década de 1950. Muito da sua escrita, como visto anteriormente, remete diretamente a esses autores. No entanto, como não pode deixar de ser, Vişniec é um contemporâneo no sentido dado por Agamben, e olha para o seu próprio tempo

e vê a sua escuridão e suas contradições. A forma é herdada, o sentido é criado e dado por Matéi.

Sobre o teatro da década de 1980, o mesmo período em que Vişniec inicia sua produção teatral, Ryngaert assevera que este é um teatro em que

A dissolução das ideologias [...] é acompanhada por uma perda de referências. Poucos textos se referem à História ou à política, muitos textos exploram os territórios íntimos, como que para compensar um déficit de emoções, manifestando um claro retorno ao patético (RYNGAERT, 2013, p.57).

No entanto, a análise realizada pelo professor francês refere-se às peças da Europa Ocidental (França, Alemanha etc.). No Leste Europeu, o contexto da década de 1980 é outro: os países que compõem esta região sentem ainda e de forma mais intensa os efeitos das duas grandes guerras e da Guerra Fria que se estenderá até 1991. Sendo a Romênia parte do Bloco Soviético, sob um regime ditatorial, a produção dramaturgical de Vişniec, tendo ele a concepção de que o intelectual que deve encabeçar as resistências, não poderia seguir as características do Oeste que, em 1980, já possui certa estabilidade política. Por conta deste contexto e das referências que Vişniec recebeu de escritores, poetas e dramaturgos cujas leituras eram contraditoriamente permitidas durante a ditadura, sua escrita se aproxima daquela dos autores que dão início à contemporaneidade teatral.

Uma das características elencadas por Ryngaert quanto ao teatro da década de 1980 e que pode ser atribuída às peças de Vişniec é a perda da narrativa, mas talvez não acompanhada da perda de sentido como posto pelo professor francês, somente se se pensar sobre o sentido construído pelas regras aristotélicas. Sobre esta fragmentação do texto, Ryngaert diz:

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, ainda que a intenção brechtiana tenha sido frequentemente dissolvida na relação com o enredo [...]. Estes efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou de prisma. A atenção recai, pois, sobre os nós entre as partes, como destaca Brecht, ou, podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor (RYNGAERT, 2013, p.86).

Sobre a perda da narrativa, apontou também Jean-Pierre Sarrazac na obra organizada por ele denominada *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), sob o verbete da Fábula³⁴ (crise da). Nesta entrada do *Léxico*, escrita pelo próprio Sarrazac, tem-se a crise da fábula como uma das crises próprias da cena contemporânea. Diz o autor:

A desconstrução, a decomposição da forma dramática, já em vigor no Iluminismo, acelera-se a partir dos anos 1880 (“encruzilhada naturalista-simbolista”), e poderíamos dizer em inúmeras peças contemporâneas – de Beckett, Vinaver, Bernhard, Sarraute etc. – a fábula torna-se praticamente ausente. Pelo menos não constitui mais, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito. Nessas novas escritas – que seríamos tentados a chamar de “teatros da fala” –, há certamente ainda *algo de* fábula, como ainda há *algo de* personagem; entretanto, o ponto de partida – a base principal – não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem (SARRAZAC, 2012, p. 80).

Sarrazac e outros autores desenvolvem uma pesquisa que culmina no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, e parte das noções clássicas do teatro de Aristóteles, pois pensa em como a escrita dramática não segue os princípios aristotélicos da tragédia, das proposições de Hegel sobre o teatro e também a partir da obra de Szondi *Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)*.

Quanto a Aristóteles, os autores mostram as mudanças a partir dele, em como os teatros moderno e contemporâneo não seguem mais as leis aristotélicas para a composição dramática. Quanto a Szondi, há um questionamento acerca da solução dada pelo teórico de que a “evolução” natural do drama seja o teatro épico. O *Léxico* parte da noção de crise do drama para mostrar as características das produções dramáticas modernas e contemporâneas e apontar as principais diferenças entre o teatro tradicional e o atual. No excerto acima, a respeito da crise

³⁴ “Na teoria dos formalistas russos sobre a narrativa, em primeiro lugar nas análises temáticas de Alexander Veselovsky, distingue-se a história ou *fabula* da trama ou *sjuzhet*. (Em português, para distinguir do conceito preciso de fábula como gênero literário, é preferível utilizar o termo na sua expressão latina.) B. Tomachevski define-a como o “conjunto dos acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados ao longo da obra. (...) A fábula opõe-se ao assunto, que é constituído pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita a sua ordem de surgimento na obra e a sequência das informações que no-los designam.” (“Temática”, 1989, pp.145-146). A *fabula* diz, portanto, respeito à história em si mesma, à protoforma do material narrativo, tal e qual o autor o encontrou na sua primeira manifestação; o *sjuzhet* reporta-se ao modo como é narrada a *fabula*, esse material original que o autor manipulou e transformou. Uma dada história ocorre numa sequência cronológica simples, de acordo com a progressão natural do tempo. Em outro plano da criação literária, um autor pode jogar com diferentes tempos, recuando ou avançando ações, para (re)contar a *fabula* original.” CEIA, Carlos. Fabula. IN: **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fabula-2/>. Acesso em 01 mar 2019.

da Fábula, podem-se retirar mais duas “crises” presentes no teatro de Vişniec: a crise da Personagem e a crise do Diálogo; essa última nos remete a outra característica apontada tanto em Sarrazac quanto em Ryngaert: a tendência ao uso do monólogo.

As crises elencadas pelos autores do *Léxico* se encadeiam na leitura das peças de Vişniec. Além das características listadas acima, há outras que surgem na leitura das peças do dramaturgo romeno. A primeira, a partir da qual se pode iniciar o olhar para suas obras, é a crise da Ação, que, como inicia Joseph Danan, o responsável por este verbete, ela “[...] situa-se, por natureza, no cerne da crise do drama, uma vez que este ‘é representação [...] de ação’ (Aristóteles, *Poética*, cap. 6). Aí reside o fundamento da mimese” (DANAN, 2012, p. 37).

Questiona-se, então, quando inicia-se a crise da Ação, quando e porque o teatro deixa de pautar-se na representação de uma ação, quando a relação do teatro com a vida “real” deixa de centrar-se na mimese de uma ação. E “que substitutos encontrar para a ação quando esta se torna impossível? Ou que expansão lhe dar?” (DANAN, 2012, p. 38). Segundo Danan,

[...] em que consiste precisamente essa ação que se torna impossível, e porque ela se torna impossível? Aquilo a que a possibilidade se furta desde o fim do século XIX é a “grande ação”, tal como os tragediógrafos gregos impuseram seu modelo por milênios: uma ação, inicialmente projetada, deflagra-se sua no início da peça e encontra seu desenlace no fim. Esquema ideal em sua simplicidade (que a trama às vezes virá complicar), unidade e coerência – sua ordem -, cujo modelo dinâmico pode ser explicado pela relação fechada do sujeito com o objeto. O que fica visível no fim do século XIX é que essa ordem está minada: na base mesma da ação, o projeto, que supõe uma vontade, é sabotado. Agir é primeiro querer agir. A crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer (DANAN, 2012, p. 38).

Em relação ao que impossibilita a ação, a análise feita é a partir dos três níveis dessa identificados por Michel Vinaver, a concatenação destes diferentes tipos de ação é o que garantiria a “grande ação” da peça. Os três níveis são: “a ação de conjunto, ação de detalhe (o “detalhe” pode ser o ato, a cena, a sequência...), ação molecular (tal como se manifesta réplica após réplica, ou simplesmente no passo a passo do texto) (DANAN, 2012, p. 38).” O que sucede no texto dramaturgicamente contemporâneo não é a supressão de toda ação de conjunto, mas a

desconexão entre esses três níveis (ou às vezes entre dois deles). A ação de conjunto, quando mantida, mudou de sentido, tornando-se, segundo os casos, distante, fantasística ou puramente interior, de aparência aleatória –

raramente o resultado de um projeto, um plano preestabelecido, uma engrenagem (que caracterizaria o que Vinaver chama de “peça máquina” (DANAN, 2012, p. 38).

O sentido da obra, por sua vez, está diretamente relacionado com a forma. Nada mais é dado *a priori*. Não sendo a ação a ser representada determinada logo no início da peça, as personagens e a fábula também não o são. A peça se constrói ao longo de seu desenvolvimento, que, muitas vezes, não se constitui como um *continuum*, mas se apresenta de modo fragmentado. “A ação então não é mais unitária, mas serial” (DANAN, 2012, p. 39).

No rol de peças de Vişniec aqui elencadas, a crise da ação se percebe de formas distintas, numa ruptura crescente, sem se considerar cronologicamente as peças, mas sim suas especificidades. Mesmo que todas elas tenham uma descontinuidade na ação, com atos que não têm exatamente relação uns com os outros, sem elementos que os conectem e sem muitas vezes uma sequência lógica de ação nas peças, algumas obras se mantêm na mesma temática, com as mesmas personagens construídas ao longo do texto. A partir das réplicas é possível inferir um contexto – tempo e espaço – bem como vislumbrar um enredo por entre os vazios e os silêncios. Dentre as peças que seguem com um mesmo tema e com as mesmas personagens estão *A palavra progresso...*, *A mulher...*, *Da sensação...* e *Um trabalhinho*. Das obras totalmente fragmentadas, nas quais não é possível encontrar sequer resquício de ação estão as “peças de Lego”: *Cartas de amor...*, *Teatro decomposto...* e *Cuidado com as velhinhas...*. Já o texto de *Migraaaantes...* está no entremeio das composições: a obra segue uma mesma temática, as personagens se repetem de forma alternada entre os atos, mas são independentes entre si, seguindo as orientações das “peças de Lego”.

Estas formas de fragmentação foram descritas por David Lescot e Jean-Pierre Ryngaert no verbete da fragmentação em *Léxico*. Dizem os autores:

Os fragmentos, por conseguinte, ou são homogêneos ou totalmente heterogêneos. Homogêneos, eles o são na escrita, pelo que falam ou por aquilo a que se referem. Nesse caso, provêm de um mesmo tecido. A fragmentação concerne a um setor limitado; o referente comum garante uma lógica de conjunto. Heterogêneos, eles o são pela diversidade dos referentes, das preocupações, dos temas, e obedecem, como sugere Heiner Müller, a um princípio de decomposição. A heterogeneidade torna-se então o princípio artístico capital (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 92).

Nas peças homogêneas de Višniec, percebe-se que, segundo Lescot e Ryngaert,

a escrita leva em conta um estado anterior idealizado, pressuposto (a carta, o discurso, a obra integral, um personagem ausente ou morto, até mesmo um tema), do qual restam vestígios, enquanto temos pelo menos uma ideia do modelo *completo* (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 92).

Em *A palavra progresso...* há a volta para casa no pós-guerra, a reconstrução da vida e a construção de uma nova identidade a partir da constituição de um novo país e o enterro para seus mortos para que o luto possa finalmente acontecer. *A mulher...* também segue este aspecto do pós-guerra, mas além da destruição do país, há a destruição da própria personagem, que busca se reconstruir do trauma do estupro, usado como uma arma de guerra. *Da sensação...* parte da censura e da prisão de um escritor e da sua relação com os escritores que o influenciaram e em *Um trabalhinho...* identifica-se o empenho dos velhos palhaços para manter a arte circense viva quando respondem ao anúncio de trabalho para velhos palhaços. Há uma temática nestas obras, mesmo que o leitor e o espectador, quando leem o texto ou assistem ao espetáculo, se deparem com monólogos, leituras de diários e diálogos com personagens inexistentes e não exatamente uma concatenação de atos.

Há outra característica partilhada por estas peças apesar de tratarem de temas diferentes, aquela da catástrofe como ponto de partida para a peça. Em Aristóteles, a catástrofe faz parte da reviravolta, e “constitui o lugar por excelência de produção das emoções trágicas” (KUNTZ; NAUGRETTE; RIVIERE, 2012, p. 46). Em Hegel, a catástrofe tem lugar nas conclusões do texto dramático: “ela traria, segundo os termos de Hegel, ‘uma solução definitiva e completa’ para o conflito dramático e um ‘apaziguamento’ igualmente ‘definitivo’ para o espectador” (KUNTZ; NAUGRETTE; RIVIERE, 2012, p. 46). Dado que a ação não mais se desenrola como dos dramas clássicos, a catástrofe foi deslocada para antes do início da obra e, a partir da qual, se construiria a peça.

Por trás dessas catástrofes – não mais finais, mas inaugurais -, desdobra-se o que Jean-Pierre Sarrazac aponta como “a *grande conversão* do teatro moderno e contemporâneo”. A partir desse momento, é como um preâmbulo que funciona a catástrofe, ressemantizada, nas *Pièces de guerre* [Peças de guerra] de Edward Bond, pela ficção de uma explosão nuclear, ou associada, em Müller, a uma visão mais geral da História como sucessão de catástrofes. Em *Fim de partida*, Beckett também constrói, a partir de um desastre indefinido, uma dramaturgia do pós-catástrofe. É uma guinada fundadora de nossa modernidade dramática que essas catástrofes

incongruentes e, por conseguinte, privadas de toda capacidade conclusiva, prolongam (KUNTZ; NAUGRETTE; RIVIERE, 2012, p. 47).

As catástrofes, apresentadas em diferentes graus, dão o tom das peças de Vişniec que são homogêneas dentro da fragmentação. A catástrofe – as guerras, a velhice e a conseqüente perda de emprego, a ditadura – dá origem às situações dramáticas a partir das quais Vişniec constrói suas composições. A catástrofe dá origem mesmo às peças em módulos, mesmo que não se evidenciem quais são as catástrofes que as antecede.

Estas “peças de Lego” podem ser lidas como aquelas que Lescot e Rynagert consideram como heterogêneas:

[...] no segundo caso, [das peças heterogêneas] ignoramos tanto a proveniência dos fragmentos quanto aquilo que deveria ser reconstituído. O princípio ativo, mas aleatório, seria contido nos fragmentos e não no que é exterior a eles, e, a rigor, o autor não saberia sobre eles mais que qualquer outro. Não haveria *previamente* a fratura, a seleção, o despedaçamento, mas apenas trechos cuja diversidade de proveniências, enigma das origens, e a causa da junção permanecem desconhecidas (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 92).

As peças heterogêneas de Vişniec parecem ocorrer após um grande acontecimento, uma catástrofe que não é nomeada e nem datada. A catástrofe que acontece antes da “ação” dos esquetes talvez possa ser concebida como todas as catástrofes anteriores que levaram o ser humano à situação atual, como se o modo de vida contemporâneo fosse visto como catastrófico a ponto de deixar “sequelas” nos indivíduos. A junção de todas as guerras e conflitos contemporâneos, os governos ditatoriais, o capitalismo que impõe um modo de vida anti-natural que leva a uma desumanização das personagens. As peças de Vişniec são lidas, algumas vezes, como distopias, nas quais, como escreve Eric Fromm no posfácio de *1984*,

O sentimento que expressa é de quase desespero acerca do futuro do homem, e a advertência é que, a menos que o curso da história se altere, os homens do mundo inteiro perderão suas qualidades mais humanas, tornar-se-ão autômatos sem alma, e nem sequer terão consciência disso (FROMM, 2009, p. 365).

Nas peças não há indicação temporal, de quando acontecem, mas é possível depreender do texto que se trata de peças que se passam num futuro próximo e os indivíduos ali retratados são a consequência de eventos anteriores/presentes.

São estas obras que carregam ainda mais as crises do teatro contemporâneo, pois são compostas por esquetes que, salvo algum agrupamento feito pelo autor, como em *Cuidado com as velhinhas...* na qual são agrupados em três partes, “Fronteiras”, “Agorafobias” e “Deserto”, não possuem qualquer relação uns com os outros, tampouco rubricas que orientam a leitura e/ou a montagem dos textos. Os esquetes são desprovidos de qualquer ação, não raro são compostos por monólogos. As personagens raramente são nomeadas (quando o são, os nomes se repetem com as personagens em outras situações totalmente diversas) e normalmente recebem uma denominação genérica, como “o homem”, “a garota”, “o transeunte”, “o segundo”, “o primeiro”, “o escultor”.

Os monólogos e a crise na construção das personagens são outros traços que determinam a contemporaneidade do teatro visniequiano. As personagens não são caracterizadas, não possuem um passado e nem mesmo um nome. Não realizam nenhuma ou quase nenhuma ação: “enfraquecidas em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis” (RYNGAERT, 2012, p.136). Elas apenas travam diálogos muitas vezes sem sentido, que mais parece uma sucessão de monólogos. Diz Ryngaert sobre a crise da personagem:

Reduzido a funções essenciais como inúmeros outros traços de sua humanidade, próximo da supressão por sua concentração num suporte tênue e enigmático, o personagem ainda fala. E essa “presença de um ausente” ou essa “ausência tornada presente”, na qual Jean-Pierre Sarrazac vê a equação do personagem moderno, deve ser considerada em sua relação com a fala.

É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala (RYNGAERT, 2012, p. 137).

Quanto ao monólogo, este não mais tem a função de comentário da ação, já que esta não é mais a protagonista do teatro contemporâneo, “ele se torna uma fala desarticulada, fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias” (HAUSBEI; HEULOT, 2012, p. 116).

Assim as personagens de Vişniec são construídas, por meio de seus monólogos (que algumas vezes são diálogos com personagens invisíveis), dos títulos dos esquetes e pela alcunha que lhe é dada.

As crises sobre as quais as peças e as personagens de Vişniec se assentam revelam que a forma clássica do teatro não mais tem o poder de representar o indivíduo contemporâneo. O ser humano fraturado pelas guerras, pelo fim das utopias socialistas e recentemente pelo capitalismo que impõe mudanças constantes, frente às quais é improvável a construção de uma identidade fixa, não pode mais ser representado por regras que o delimitem e determinem uma ação, pois ele mesmo já não é mais um homem de ação. O teatro contemporâneo, mesmo não mais primando pela mimese aristotélica, simboliza o homem na sua estrutura fraturada, monológica, que se constrói não mais pela ação, mas pela palavra.

2 Capítulo segundo ou A dramaturgia como campo de pesquisa

A obra dramaturgica de Vişniec muitas vezes se apresenta como uma reflexão sobre o ser humano na contemporaneidade, uma análise dos seus costumes, daquilo que molda seu pensamento e modo de vida, uma análise dos rituais cotidianos de homens, mulheres, crianças e criaturas que povoam os anos finais do século XX e os até aqui decorridos do XXI. A dramaturgia visniequiana vai além do literário e do teatral e pode ser também apreciado e compreendido como um ensaio acerca da humanidade recente. Seus textos são fatias alegorizadas da “vida real”, nas quais ele demonstra as relações de poder existentes no mundo atual, a mudança daquilo que deve ser combatido e a forma como as criaturas humanas reagem e vivenciam o mundo que não conta mais com a ação, o tempo e com espaços pré-determinados.

Vişniec enquanto jornalista-dramaturgo percebe as mazelas do mundo, o movimento do homem que busca dar sentido(s) à(s) realidade(s) que se descortina(m) a sua frente. Em suas peças ele constrói um mundo que não é uma mimese, mas uma representação alegórica, no qual seus textos dramaturgicos dialogam entre si e se complementam. Como nas peças de Lego, não há distinção entre as obras. Elas poderiam ser agrupadas em um “volume único” de peças curtas, pois os textos se complementam. Até mesmo nas demais peças, as que possuem certo enredo, as personagens se repetem e o domínio visniequiano se integraliza. A sua produção dramática, por complementar as obras umas nas outras, num movimento autofágico, cria um universo no qual suas personagens dialogam e agem por meio da palavra. Este universo dá sustentação para todas as peças, as de Lego e as de “enredo”, criando uma cosmologia visniequiana.

2.1 *Cosmological express*

Se Matéi cria uma cosmologia no conjunto de suas obras dramaturgicas a fim de alegorizar o homem e o mundo contemporâneos, ele dá continuidade ao primitivo intento humano de compreender o universo no qual habita. Este intento racionalizou-se com o passar do tempo, mas nunca deixou totalmente de lado a compreensão intuitiva do mundo que foi/é expressa por meio do pensamento mítico.

No princípio, as cosmogonias (do grego, *kósmos* = “ordem”, “universo”, “beleza” e “harmonia”, o oposto do caos; *gónos* = “geração”) faziam as vezes de ordenadoras do universo. As mitologias não possuíam somente a função explicativa, mas também direcionava as ações, os rituais e ordenava a vida dos homens antes que surgisse uma sistematização racional do conhecimento sobre o universo. Mesmo quando os mitos parecem não dar mais conta de explicar os fenômenos recorrentes, mesmo quando o ser humano começa a perceber que há uma constância entre os eventos naturais e o modo de vida primitivo, regido e ordenado pelo mito, e substituído pela vida na *pólis*, onde a democracia se impõe como organização social, conhecer o universo é uma prerrogativa para a filosofia nascente. Passa-se então da geração do universo para a compreensão deste por meio do *logos*, e eis que se tem, desse modo, as primeiras cosmologias (do grego, - *logos* = discurso racional), mas ainda escritas na linguagem do mito, do qual as cosmologias que surgiram posteriormente nunca se desvencilharam totalmente.

No livro *Introdução à cosmologia* (2004) do professor Ronaldo Eustaquio de Souza do IAG (Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas da USP), a cosmologia “sempre esteve entre as preocupações centrais da humanidade” (SOUZA, 2004, p. 17). No Gênese, a geração do mundo inicia-se com a criação dos astros – “o maior, o Sol, para governar sobre os dias e um astro mais pálido, a Lua, para iluminar as noites”, inaugurando assim o conceito de “imutabilidade cósmica como um reflexo de uma perfeição divina que jamais poderia ser alterada” (SOUZA, 2004, p. 17), característica que será mantida em outras compreensões do conceito de cosmologia, como ver-se-á mais à frente.

Ainda sobre o pensamento mítico, Souza relembra a *Teogonia* de Hesíodo, a geração do mundo que coincide com a geração dos deuses, na qual há, segundo o autor, uma compreensão de que “a natureza como um todo seria uma estrutura análoga a um corpo vivo obedecendo a princípios similares aos observados na vida diária” (SOUZA, 2004, p. 17). Após breves considerações sobre o surgimento dos deuses e conseqüentemente do universo segundo a mitologia grega, o autor faz um resgate das compreensões cosmológicas e inicia pelos filósofos Pré-socráticos, passando por Platão, Aristóteles, Hiparco e Ptolomeu, pensadores que, com o possível único recurso disponível – a observação a olho nu – conjecturaram e aprimoraram a noção de geocentrismo como explicação cosmológica vigente até a Idade Média.

Quando se diz que as cosmologias posteriores às explicações cosmogônicas do mundo que pretensamente tendem à razão não soltaram totalmente as amarras dos mitos, o geocentrismo é um exemplo primoroso desta noção. Abraçada pela Igreja Católica e pelos Padres da Igreja, a cosmologia geocêntrica dava respaldo e corroborava a palavra bíblica:

No que diz respeito à organização do Universo o modelo de Ptolomeu gozava de irrestrito apoio. Primeiro porque conseguia prever as efemérides astronômicas com boa precisão e depois porque os teólogos passavam a ver na Bíblia evidências que apoiavam esse modelo. Já no final desse período, São Tomás de Aquino (1225 – 1274) acreditava que a ordem que vemos na natureza é uma prova irrefutável da existência de Deus. Afinal, a matéria deixada por si só não poderia se organizar, a não ser que fosse guiada por uma *inteligência suprema* (SOUZA, 2004, p. 23, grifo do autor).

Quando, no Renascimento, surge uma concepção que confronta o geocentrismo tão caro ao pensamento religioso medieval, certamente esta nova visão cosmológica seria veementemente negada. O heliocentrismo, já cogitado por Aristarco de Samos (310 – 230 a. C.) na Antiguidade, foi trazido à baila por Nicolau Copérnico (1473 – 1543) em uma obra publicada no ano de sua morte e que foi, após um tempo, incluída no *index* dos livros proibidos durante a Inquisição. Tal teoria desenvolvida pelo astrônomo polonês foi corroborada e complementada posteriormente por outros astrônomos e matemáticos como Tycho Brahe (1546 – 1601), Johannes Kepler (1571 – 1630) e, finalmente, por Galileu Galilei (1564 – 1642), que, com sua luneta, observou as luas de Júpiter e as fases de Vênus, fenômenos que dificultavam a negação desta nova ordem do Universo.

Mesmo trazendo dados observáveis, a Santa Inquisição condenou Galileu à prisão domiciliar por suas convicções. “*Eppur, si muove*”, teria dito o italiano em seu julgamento frente à negação da mobilidade da Terra.

O heliocentrismo altera tanto a compreensão da ordem do Universo como a do arranjo dos astros. A percepção da Terra como criação divina e do homem concebido “à imagem e semelhança de Deus” também muda: “de habitantes privilegiados do Universo passamos gradualmente a ocupar o *status* de condôminos comuns” (SOUZA, 2004, p. 25). No entanto, se os esclarecimentos de *como* o Universo era ordenado recorriam à razão, o *porquê*, buscado pelos primeiros físicos pós-revolução científica, mantinha-se ainda definido de forma metafísica, sendo atribuído a um *deus ex-machina*:

Um dos maiores gênios deste período, Isaac Newton (1642 – 1727), mesmo sendo capaz de explicar com a maior naturalidade as curiosas leis de Kepler, achava que as leis físicas, as quais ele tanto se empenhou em aprimorar, não seriam suficientes para entender a natureza. Por que os seres vivos são como são? Por que duas pernas, dois olhos, duas orelhas e outros detalhes anatômicos tão absurdamente específicos? Tudo isso só faz sentido se existir um *Autor Supremo*. No pensamento de Newton estava fortemente arraigada a noção de que um Deus criou tudo, e conservou assim até o presente (SOUZA, 2004, p. 24).

Mesmo após a Revolução Científica do século XVII, da compreensão da mecânica dos corpos, da definição de leis que explicam a dança dos astros, a perfeição destes movimentos era ainda atribuída a uma causa metafísica, um “Primeiro Princípio” que surgia na figura do Deus cristão. Segundo Souza, para Immanuel Kant (1724 – 1804),

a matéria, constituinte primário de todas as coisas, é limitada a seguir *leis*, e quando abandonada livremente é necessariamente conduzida a ocupar esta combinação maravilhosa que denominamos Universo. Uma vez que foi submetida a um propósito supremamente sábio, ela deve ter sido posta nestas relações harmoniosas por um *Primeiro Princípio*. Portanto deve existir um Deus simplesmente porque a natureza, mesmo no caos, procede regularmente em acordo com uma ordem, ainda que não sejamos capazes de percebê-la na sua totalidade (SOUZA, 2004, p. 25-26).

Do século XIX até o presente, quando instrumentos de observação mais potentes são desenvolvidos, as questões religiosas parecem ter deixado os estudos cosmológicos. Se aqueles que se entregaram à compreensão do cosmos cultivavam uma crença, esta não mais serviu de pano de fundo para as elucubrações astronômicas. No restante da obra, Ronaldo Souza se embrenha por veredas que não mais fazem sentido para a presente reflexão, pois a cosmologia enquanto campo de estudo da Física não mais conta com a subjetividade humana nas suas explicações, mas concentra-se em explicar de forma precisa e objetiva as origens e características deste Universo que nos abriga. O conceito de cosmologia, no entanto, regressa ao homem e agora focaliza cosmologias menos abrangentes, que explicam fenômenos não mais celestes, mas assaz terrenos, entremeados de espiritualidade.

O termo, apropriado pela Antropologia e pelos Estudos Literários retorna, em partes, àquele sentido primeiro da cosmologia, ou mesmo um pouco antes, nas cosmogonias. A compreensão da vida do homem, tanto em sociedades tradicionais quanto nas modernas, perpassa por suas crenças, e muitas delas ainda se

assentam nestes mitos primordiais que explicam a origem do homem e do Universo. Na literatura, a volta às narrativas originárias expande a compreensão da criação literária, da inspiração e mesmo do papel político que cabe à arte literária.

2.2 A cosmologia do silêncio

Como o étimo *cosmo* nos indica, as cosmologias tendem à ordem, no sentido de explicação de uma organização, a disposição dos astros e como estes se comportam. O termo, utilizado algumas vezes como conceito análogo à cosmogonia, também busca uma ordem, entretanto, não no mesmo sentido que a Astronomia compreende, mas ordem enquanto “arranjo”, “regularidade”, “natureza ou modo de ser”.

Quando, na literatura, fala-se de cosmologia, pode-se recorrer/tomar como base as proposições de Octavio Paz quando analisa a natureza da poesia e da prosa na obra *O arco e a lira* (1956/1982). Para o maior ensaísta e poeta mexicano, que pensou a produção literária latino-americana e seu cosmopolitismo, a poesia, juntamente com seu ritmo, sua estrutura em versos, sua temática, é inerente ao ser humano. Ao contrário da prosa que é um gênero racional, possível somente a partir da modernidade, a poesia existe desde os tempos míticos. Segundo Paz, há povos sem prosa, mas não sem poesia:

A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com a linguagem. A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras. A prosa cresce em luta permanente contra as inclinações naturais do idioma, e seus gêneros mais perfeitos são o discurso e a demonstração; nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento (PAZ, 1982, p. 83).

A poesia faz parte da origem dos povos, e sob seus princípios as suas cosmologias são escritas. Ela está presente em todas as civilizações a fim de lhes dar uma origem, estabelecer uma ordem no mundo. Os ritos complementam as cosmologias, servem para representificar essa gênese, fazer com que o primórdio de cada cultura se renove a cada vez que o mito é proferido. Da mesma maneira

acontece com a poesia. Quando esta é lida ou declamada, ela se atualiza e se representifica. Não à toa os mitos, enquanto expressão oral, são proferidos e cantados pelos *aedos* na Antiga Grécia e quando passam a ser registrados, o são em versos, e não em prosa. A linguagem do mito é a linguagem poética.

O poema, por seu turno, é fundado em um ritmo. O ritmo é que direciona o poema, pois está nas origens do homem. “Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido” (PAZ, 1982, p. 69):

O ritmo foi um processo mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras. [...] Duplo do ritmo cósmico, era uma força criadora, no sentido literal da palavra, capaz de produzir o que o homem desejava: a vinda das chuvas, a abundância da caça ou a morte do inimigo. [...] O ritmo era um rito. Mas sabemos também que rito e mito são realidades inseparáveis. Em todo conto mítico descobre-se a presença do rito, porque a narrativa não é outra coisa que a tradução em palavras da cerimônia ritual: o mito conta ou descreve o rito. [...] A dupla realidade do mito e do rito se apoia no ritmo que os contém. Novamente se faz patente que, longe de ser medida vazia e abstrata, o ritmo é inseparável de um conteúdo concreto (PAZ, 1982, p. 70-71).

Mais do que parte dos mitos e dos ritos, o ritmo para Paz é a “fonte de todas as nossas criações” (PAZ, 1982, p. 71) e “todas as concepções cosmológicas do homem brotam da intuição de um ritmo original” (PAZ, 1982, p. 72). A compreensão intuitiva do mundo, aquela que dá origem aos mitos originários, acontece quando se percebe o ritmo que rege o mundo. A percepção deste ritmo primordial ocorre de forma diferente em diferentes culturas e age sobre variados aspectos das sociedades como a religião, a política e a medicina, como no exemplo dado por Paz quanto a nossa cultura que está impregnada de ritmos ternários, constituído por dois elementos que, fundidos, dão origem a um terceiro:

Pai, mãe, filho; tese, antítese, síntese; comédia, drama, tragédia; inferno, purgatório, céu; temperamentos sanguíneo, muscular e nervoso; memória, vontade e entendimento; reinos mineral, vegetal e animal; aristocracia, monarquia e democracia... [...] é possível afirmar que o ritmo é inseparável da nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para “algo”, para o “outro”: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes (PAZ, 1982, p. 73).

A escrita de Paz acontece por blocos. Temas e blocos. Os temas são divididos por blocos e aparentemente são independentes, mas as partes se

completam e os temas se misturam no vai-e-vem de sua escrita. Passa-se do ritmo para o tempo mítico, mas este tempo também é rítmico. É arquetípico. Porque os mitos não ocorrem numa data concreta, ocorreram “uma vez” e se repetem no rito.

O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente. Em nossa concepção cotidiana do tempo, este é um presente que se dirige para o futuro mas que fatalmente desemboca no passado. A ordem mítica inverte os termos: o passado é um futuro que desemboca no presente (PAZ, 1982, p. 75-76).

Para a magia e a religião, o calendário, ao contrário do nosso de seres contemporâneos, não serve para ordenar o tempo, mas para ritmá-lo, numa volta ao tempo original. E, nesse sentido, assim como os mitos, a criação literária retoma o tempo mítico:

Nem todos os mitos são poemas, mas todo poema é mito: como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em ritmo. Tragédia, epopeia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato ou conjunto de fatos que, de alguma maneira, se tornam arquetípicos. O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. “O que passou, passou”, dizem. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar (PAZ, 1982, p. 77).

E completa em seguida:

O passado e o presente dos romances não é o da história, nem o da reportagem jornalística. Não é o que foi, nem o que está sendo, mas o que está-se fazendo: o que está sendo gerado. É um passado que se reengendra e se reencarna. E se reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poeta e convoca de novo esse passado que retorna. O poema é tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo (PAZ, 1982, p. 77-78).

Ao refletir sobre a dramaturgia de Vişniec chega-se à conclusão óbvia de que esta não é escrita em versos, mas em prosa. Mesmo sendo prosa, não pode tampouco ser comparada com o romance porque não possui a estrutura lógica a qual se refere Paz sobre este gênero que nasce com a modernidade. Como dizer então que sua obra representifica e que dá a sustentação para o ritual que é, nesse caso, o espetáculo? Como dizer então que há na obra do romeno um ritmo que a conduz?

Vişniec inicia sua produção literária na década de 1980 com a poesia. Nas peças escritas em romeno, mormente peças de “enredo”, o poema se dissolve nas rubricas longas e nos diálogos que tendem ao absurdo. No entanto, como visto anteriormente, ao se aventurar pelo idioma francês, há como que um retorno à poesia. Alguns dos monólogos que compõem as peças de Lego aproximam-se do poema, talvez não na forma, mas na construção das imagens e no ritmo, dado que, segundo o próprio dramaturgo, o silêncio faz parte da sua escrita. O ritmo na dramaturgia visniequiana é determinado pelo silêncio. Este elemento é tão significativo em sua obra que na peça *A palavra progresso...* ele está “fisicamente” presente no texto. Há uma indicação do autor, logo após a lista de personagens, na qual ele indica um sinal gráfico que aponta estas pausas: “O sinal /// significa ‘um tempo’, ‘uma pausa’” (*A palavra progresso...*, p. 7).

Os sinais de pausa se espalham pelo texto, desde a cena inicial entre Vibko e Stanko, cunhados e também inimigos compulsórios por causa da guerra, na qual Vibko pergunta a Stanko se sua irmã já deu à luz (*A palavra progresso...*, p. 9-11). As pausas se repetem nas cenas em que Vibko retorna à casa e tenta falar com os pais, mas estes não o escutam:

O FILHO: Bom dia. /// Estou cumprimentando vocês e vocês não me respondem. Por quê?

///

Bom dia. /// Quando alguém dá bom-dia, tem que responder. Desde a manhã que eu não paro de dizer bom-dia e vocês não me respondem...

///

Bom dia. /// Desde que vocês voltaram esta manhã, vocês não me olharam uma só vez. Vocês não me dirigiram uma só palavra.

///

Bom dia. Eu não estou pedindo para conversarem comigo, mas fico triste de ficar falando bom dia. E de ver que vocês não querem me responder (*A palavra progresso...*, p. 17).

O sinal gráfico reaparece ao longo de toda a peça, ao longo de toda a busca do pai pelo corpo ou por algum objeto de Vibko para que sua mãe tenha seu luto: aparece na negociação com o vizinho que vende os ossos que encontrou em sua propriedade e no diálogo do pai com A velha louca, que reclama que diariamente ossos podres são jogados em seu quintal, quando negocia a informação da localização dos restos do filho na floresta. A pausa, no entanto, não aparece nas cenas nas quais a mochila com a gaita de Vibko é encontrada na floresta e a mãe pode finalmente chorar pelo filho morto. As pausas parecem indicar um truncamento

não só no texto, mas na vida das personagens, como se não fosse possível continuar a reconstruir suas existências após o término da guerra antes do filho ser encontrado. Quando, enfim, a busca termina, o texto flui, possivelmente indicando que a vida passa a fluir após este evento.

As pausas voltam no final alternativo, quando a cena do filho que retorna a casa e não consegue se comunicar com seus pais se repete, mas, dessa vez, com Ida, irmã de Vibko, ou com outra personagem, outra filha ou outra irmã, como indicam as rubricas: “o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional” (KUNTZ; RYKNER, 2012, p. 173). O ritmo entrecortado das peças mostra o ritmo interrompido da vida das personagens. A fragmentação do texto remete à fragmentação da vida do homem contemporâneo, principalmente daqueles que vivem na liminaridade, conforme conceito de Victor Turner, como será visto posteriormente.

Os sinais de pausa também estão presentes em *Da sensação...*, porém estes não são anunciados no início da obra. Aqui, os sinais gráficos de pausa aparecem, dentre outras passagens, quando O poeta é preso e, conseqüentemente, sua permissão para escrever encontra-se interrompida:

(O poeta é empurrado para o interior. A porta se fecha. Silêncio. O poeta está visivelmente muito perturbado. Ele senta no chão e se encosta na parede.)

VOZ 1: De onde você é?

O POETA: De Bucarest.

///

VOZ 1: Você chegou hoje?

O POETA: Sim.

VOZ 1: Já foi julgado?

O POETA: Não.

///

VOZ 1: Então porque você está aqui?

O POETA: Não sei.

VOZ 1: Te prenderam quando?

O POETA: Há duas semanas.

VOZ 3: Silêncio, por favor. Quero dormir.

(O homem que acaba de falar tosses ferozmente. Pausa.) (Da sensação..., p. 58).

As pausas aparecem nestes diálogos iniciais enquanto Sérgio Penegar, O poeta, ainda não identificou seus companheiros de cela, mas elas deixam o texto assim que ele reconhece um antigo professor entre eles e passam a conversar sobre as antigas aulas de filosofia, sobre a situação política pela qual estão

passando, sobre Cioran, Mircea Eliade e Ionesco. O poeta, então, apresenta *A Cantora Careca* para os outros presos:

O POETA: Senhora Smith, que é inglesa, arruma as meias inglesas do seu marido inglês. O senhor Smith lê seu jornal inglês. Escuta-se o pêndulo inglês que bate treze badaladas bem inglesas. A senhora Smith diz: “Olha, são nove horas!”. E o senhor Smith diz: “Por quê? Por que bateram na nossa porta inglesa?”. E nesse ponto o senhor Smith dá um estalo com sua língua inglesa.

(Todos os quatro detentos estalam as línguas).

O POETA: A senhora Smith: “Não era a campainha, era o pêndulo”. O senhor Smith: “Ah não, era a campainha”. A senhora Smith: “E eu, eu te digo que era nosso pêndulo inglês”. Senhor Smith: “E eu, eu te digo que era a campainha inglesa”. A senhora Smith: “E eu, eu te digo que, mesmo quando tocam a campainha, nunca tem ninguém na porta”. E o senhor Smith estala a língua.

(Os quatro detentos estalam a língua e caem na risada.) (Da sensação..., p. 66).

Há um hiato na vida de Sérgio com sua prisão, mas este é suspenso quando ele retorna à literatura, mesmo que oralmente, ao recitar trechos da obra de seu conterrâneo. É como se, apesar de prisioneiro, O poeta retornasse a sua condição de escritor e, mesmo encarcerado, continuasse a lutar contra o regime que o repreende por suas atividades literárias que não condizem com o realismo socialista.

As peças de Vişniec acontecem em tempo nenhum. É possível localizar o texto no tempo histórico pelos eventos citados pelas personagens, mas os temas que ali se desenrolam são arquetípicos. Nas peças em que o escritor trata dos conflitos étnicos e das guerras, o luto pelos vencidos é arquetípico. Vide *Por que Hécuba*, em que a temática é a mesma de *A palavra progresso...*, mas em outros tempos. Suas personagens reencarnam a cada novo conflito, assim como reencarnam a cada espetáculo. As dores das personagens são arquetípicas.

Todas as vezes em que as obras vão para palco ou são submetidas à leituras dramáticas, ou mesmo na leitura silenciosa do leitor solitário, as personagens se representificam, assim como os mitos revivem a cada ritual. A leitura do texto literário (ou poético, dado as características do texto visniequiano) é um ritual, que, a cada vez que acontece, pode ser ressignificado. Mesmo que haja diferentes leituras, diferentes espetáculos com elementos autorais dos diretores/ensaiadores/atores, há o texto dramático subjacente, a partir do qual novas leituras surgirão, mas assentadas nesse texto primeiro. Do mesmo modo como os mitos surgem com diferentes roupagens, em releituras e em novas mídias, mas com

a estrutura primeira mantida, assim acontece com o texto literário/dramático/poético. A cosmologia criada pelo autor é mantida. A manifestação da poesia se assemelha com a manifestação do sagrado. Quando, no palco, os monólogos são apresentados, há uma presentificação do texto visniequiano, assim como nos rituais há a presentificação dos mitos. O texto de Vişniec (assim como os textos de outros dramaturgos) é revivido a cada espetáculo, assim como os deuses mantêm-se vivos por meio dos rituais.

A cosmologia de Vişniec não se repete e se representifica somente nos espetáculos, mas em si mesma, no sentido de uma produção autofágica, como visto no primeiro capítulo. As temáticas desenvolvidas por Vişniec nas suas peças já foram, também, desenvolvidas pelo escritor em sua poesia. Em sua produção poética encontram-se os cegos, os reis, os cachorros³⁵, as cidades vazias com somente um remanescente solitário, a temática do espelho, o retorno após a guerra: os mortos, os traumas, as ruínas (de lugares e pessoas) e a reflexão sobre a criação

³⁵ Como exemplo desta origem na poesia, pode-se tomar o poema *Conversation with the city dog*, disponível na página oficial da internet do autor. Eis o poema:

Conversation with the city dog

On the city streets the city dog/ barks softly at me,/ why do you bark at me, I ask him/ I am alone, he answers/ and I am overcome by fear

let's have a beer/ I tell him/ he laughs and says, are you crazy?/ what will the city say when you have a beer/ with the city dog?

I get mad and shout: I don't care,/ you know, I don't care about your city,/ I detest it, I hate it, I could/ blow it up

why do you shout at me, asks/ the city dog almost crying,/ why do you shout at me so rudely?/ I am alone, I answer/ and I am overcome by fear.

Conversa com o cão da cidade

Nas ruas da cidade o cachorro da cidade/ late baixinho para mim,/ por que você late para mim, eu o pergunto/ eu estou sozinho, ele responde/ e estou dominado pelo medo

vamos tomar uma cerveja/ eu digo a ele/ ele ri e diz, você está louco?/ o que a cidade vai dizer quando você tomar uma cerveja/ com o cão da cidade?

eu me irritado e grito: eu não me importo,/ sabe, eu não me importo com a cidade,/ eu a detesto, eu a odeio, eu poderia/ explodi-la

por que você grita comigo, pergunta/ o cão da cidade quase chorando,/ por que você grita comigo tão grosseiramente?

eu estou sozinho, eu respondo/ e estou dominado pelo medo. (tradução de Eduardo Severino)

literária. O germen do seu teatro encontra-se na sua poesia, assim como as cosmogonias que são escritas, primeiro, em verso.

A obra de Matéi Vişniec pode ser lida sob esta perspectiva do teórico mexicano, inclusive quando ele fala sobre a prosa poética, em que não há uma concatenação necessária entre as partes e, também, quando fala sobre a representificação. No entanto, quando se aborda o tema da cosmologia, esta vai além da compreensão de Paz, e, assim, a antropologia vem a complementar a conceituação, mesmo que seu entendimento e uso como conceito não se distanciem muito das concepções aqui já vistas.

2.3 E o que faremos com as cosmologias?

A antropologia (do grego, *anthrōpos* = homem; *-logia* = estudo, compreensão racional) é uma das ciências que busca compreender e explicar o homem enquanto ser biológico, social e cultural. Nesta ciência, como em todas as outras, há ramificações que buscam depreender, dentro deste objeto mais amplo, alguns elementos específicos da cultura humana. Destas diferentes correntes antropológicas, destaca-se a Antropologia Social, que tem como objeto de pesquisa diferentes culturas, que os antropólogos procuram explicar baseando-se em suas estruturas sociais, suas relações de parentesco e suas relações políticas.

Uma das temáticas estudadas pelos antropólogos deste viés de análise do ser humano é o ritual, seja sagrado ou profano, seja ligado às religiões, seja ligado ao cotidiano das pessoas pertencentes a dado povo. Não existe, entretanto, um consenso, uma definição única de ritual, assim como não há um consenso quanto à definição de cultura. Para a discussão proposta aqui, entretanto, partir-se-á da definição e compreensão de ritual do antropólogo Stanley Jeyaraja Tambiah (1929 – 2014), originário do Sri Lanka, pois, para ele, o ritual é indissociável do conceito de cosmologia, a partir do qual se busca compreender o texto dramaturgico de Matéi Vişniec e, posteriormente, o texto cênico que surge a partir de sua obra.

Antes de compreender o ritual em Tambiah, é necessário apontar que o mesmo é concebido pelo antropólogo como performance, significando aqui um evento não rotineiro, extraordinário e que ocorre em algumas situações específicas (TAMBAIAH, 2018). Este vocábulo, que será discutido ulteriormente, é polissêmico e pode ser compreendido de diversas maneiras a depender da área que dele se

apropriada³⁶. Porém, ao se pensar tal conceito na atualidade, o uso dicionarizado, plurívoco do termo, que se dissemina em notícias, nos esportes e nas atividades rotineiras, não parece ter sido ao acaso.

Os ritos cotidianos são, muitas vezes, chaves para a compreensão das sociedades modernas e suas relações políticas. As relações com o “meio-ambiente” dos homens citadinos são muito diferentes dos vínculos que o homem pertencente às sociedades tradicionais tinha com a natureza. Para aqueles, a natureza não só provinha a satisfação de suas necessidades físicas, mas nela continha também o simbólico, aquilo que sustentava essas práticas. A religião estava ligada à natureza e os ritos eram, muitas vezes, a personificação, a presentificação dos mitos primordiais, eram a repetição dos atos dos deuses, a reatualização do mito (BRANDÃO, 1986; PAZ, 1982).

Os mitos cosmogônicos, por sua vez, estavam entrelaçados com o ambiente, pois eram os geradores desse. Havia algo que unificava todos os âmbitos da vida dos povos primitivos e mesmo os rituais diários comuns pareciam ligados a este sentido maior. O homem hodierno, apesar de ter uma relação com o meio no qual vive, não o considera tão significativo como fora considerado no passado. Não é dele especificamente que advém seu sustento a vivência é esvaziada da simbologia que lhe dota de sentido; os rituais, apesar de presentes, parecem não ter mais o sentido de reviver um mito e sua prática não se fixa somente no terreno do sagrado, mas também do político e do profano.

Nesta forma atual de relação com o espaço e na nova configuração dos rituais, o estruturalismo parece não mais alcançar uma classificação que consiga analisar e compreender as realidades contemporâneas das performances ritualísticas. E, ao repararem este anacronismo do método estrutural, alguns antropólogos buscaram compreender e relacionar a noção de rito a outras manifestações humanas, de maneira a perceber que os rituais não são mais atos separados e extraordinários da vida do homem atual, mas fazem parte do seu *modus vivendi*, de sua vida ordinária. Nessa nova configuração citadina, os rituais deixam de pertencer apenas ao âmbito do sagrado para realizar-se no cotidiano.

³⁶ Na Antropologia, há uma área específica que se ocupa da Performance, que passa a vê-la como um modo de investigação, uma epistemologia que permite analisar qualquer atividade humana sob esta compreensão. A discussão deste termo e de seus diversos usos será feita posteriormente, na análise dos espetáculos, embasada pelas proposições de Richard Schechner que, juntamente com Victor Turner, é um dos fundadores desta subárea da Antropologia.

Destes autores com o novo olhar para o ritual, sobressai-se Stanley Tambiah. Seu interesse pelos rituais surge ao longo de suas pesquisas etnográficas, em trabalhos de campo e perpassa o estudo das religiões, mas considerando as outras características inerentes das comunidades, como as noções de parentesco, a economia e a organização social (RODRIGUES, 2014). Um destes trabalhos, que motivou pesquisas posteriores do antropólogo cingalês, foi desenvolvido em aldeias tailandesas que circundavam monastérios budistas. Tambiah dedicou-se a estudar a influência do budismo e seus rituais na vida dos camponeses que ali moravam. Sobre a obra na qual o antropólogo trabalha estas relações (*Buddhism and the Spirit Cults in North-east Thailand*, publicado em 1970), a National Academy of Sciences escreve que

was the fruit of his extended stay in the rural northeast; in that book Tambiah introduced an anthropological interpretation of folk religion—that is, the Buddhism practiced by the rural residents—as genuine religion, rather than regarding it as a debased form of Buddhism. Tambiah articulated in this book his lifelong interest in myth and ritual as practice, with a focus on the power of words and how they lead to performative power in social contexts (NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES, s/d, p. 5)³⁷.

Para interpretar estas relações, foi necessário que também se compreendesse o budismo e, por consequência, num trabalho comparado, o revivalismo budista do Sri Lanka, que surge como resposta ao colonialismo. A partir destas pesquisas é que o antropólogo pode ter iniciado seus estudos sobre os *riots*³⁸ como rituais, considerando que eles possuem feições antecipadas, programadas, com uma duração determinada e que possui traços e fases recorrentes, como visto anteriormente. Os *riots*, algumas vezes, são parte de um repertório cultural

³⁷ Foi o fruto de sua extensa estadia no nordeste rural [da Tailândia]; neste livro, Tambiah introduziu uma interpretação antropológica da religião popular – isto é, o budismo praticado por residentes rurais – como religião genuína, mais do que relacioná-la como uma forma degradada de budismo. Tambiah articulou em seu livro o interesse de uma vida toda no mito e no ritual como prática, com um foco no poder das palavras e como elas levam ao poder performativo em contextos sociais (tradução nossa).

³⁸ Os *riots* são analisados por Stanley Tambiah no livro *Leveling Crowds. Ethnonationalist Conflicts and Collective Violence in South Asia* (1996) e podem ser entendidos como “episódios de grande violência coletiva, aparentemente espontâneos, caóticos e orgiásticos, mas que apresentam feições organizadas, antecipadas, programadas assim como traços e fases recorrentes”. Tambiah analisa os *riots* no espaço/tempo de “Sri Lanka, Índia e Paquistão nos últimos cem anos, entre budistas e católicos (Sri Lanka, 1883), budistas e muçulmanos (Sri Lanka, 1915), budistas e tamils (Sri Lanka, 1956-83), hindus e sikhs (Índia, 1984), hindus e muçulmanos (Índia, 1992), muhajirs e sindhis (Paquistão, 1988-90), muhajirs e pathans (Paquistão, 1985-86). Independentemente das etnias, a leitura seqüencial dos inúmeros episódios, ao expor o leitor a uma grande diversidade de conflitos, tem a força (ilocucionária) de reafirmar um padrão.” (PEIRANO, 2002, p. 30-31).

programado, no qual é possível identificar quando acontecerão, mas, em outros momentos, é impossível antecipar o contexto no qual ocorrerão (PEIRANO, 2002).

Para os antropólogos em geral, o ritual é

algo mais formal, vinculado ao tradicionalismo e destinado a celebrações/cerimônias especiais, bem como associado às instituições religiosas. Nesse sentido o ritual se configuraria certamente como um momento formal e/ou religioso, o que não pode ser tido como única verdade (RODRIGUES, 2014, p. 188).

Porém, para Tambiah, “rituais devem ser pensados como tipos especiais de eventos que ocorrem não somente em ocasiões extraordinárias, mas cotidianamente” (RODRIGUES, 2014, p. 188). Logo, para Tambiah, o ritual é considerado

um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente. Ele é constituído por sequências de palavras e atos padronizadas e ordenadas, frequentemente expressar em diversos meio, cujo conteúdo e arranjo são caracterizados, em graus variados, pela formalidade (convencionalidade), estereotipagem (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual, em seus aspectos constitutivos, é performativa nestes três sentidos: no sentido austiniano de performativo, em que dizer algo é também fazer algo, como um ato convencional; no sentido bastante diferente de uma *performance* encenada que utiliza múltiplos meios pelos quais os participantes vivenciam o evento intencionalmente; e no sentido de valores indiciais – conceito derivado de Peirce – que são vinculados aos e inferidos pelos atores durante a *performance* (TAMBIAH, 2018, p. 139-140).

Estas características do ritual o tornam um ato sempre coletivo, no qual há uma participação sincrônica de todos os participantes. Neste ato performativo, há a junção de atos verbais e não-verbais, dos atos e das falas, um tão importante quanto o outro na construção simbólica daquilo que se quer comunicar. Apesar de Tambiah sublinhar que os rituais são distintos de uma “*performance* encenada”, é possível assinalar pontos de contato entre os rituais e os espetáculos teatrais (também compreendidos como *performance*), como a ação (atos não-verbais), atos verbais (réplicas) e a junção destes com aqueles na construção de sentidos.

Quanto à significação do ritual para Stanley Tambiah, esta se realiza em três níveis: o primeiro, recuperando o sentido de performático de John Langshaw Austin, no qual uma palavra é considerada performativa quando realiza uma ação, como a sentença de um juiz ou o “os declaro marido e mulher” no ritual católico para sacramentar o matrimônio, como assinalado anteriormente; o segundo é sua característica performática de repetição e encenação, passível de ser expressa por

diferentes meios, envolvendo os diferentes sentidos sensoriais dos participantes; o terceiro trata dos “valores indexicais”, provenientes da teoria de Charles Sanders Peirce, o qual dota os atores do ritual de prestígio, legitimidade, poder e autoridade na construção do sentido simbólico do ato (RODRIGUES, 2014).

Os atos de falas austinianos, utilizados por Tambiah para assinalar a questão da eficácia da fala ritual, são passíveis de extensão para análise dos textos dramaturgicos de Vişniec (e, posteriormente, os textos teatrais), dado que a fala constitui a ação, principalmente nas peças de Lego, nas quais há a predominância de monólogos e diálogos que constituem a única forma de ação das peças, já que a ação no sentido aristotélico, que se coloca no início do texto e se desenvolve até seu desenlace em sua conclusão, não se encontra na contemporânea dramaturgia visniequiana, como visto no capítulo anterior.

A comunicação simbólica que se constrói com os rituais perpassa necessariamente por cosmologias, segundo Tambiah. Assim como os ritos antigos, que tinham suas cosmogonias como substrato de sua religião e cultura, as cosmologias dos povos modernos têm o mesmo papel. Elas são definidas na teoria do antropólogo como o

o corpo das concepções que enumeram e classificam fenômenos que compõe o universo como um todo ordenado, e as normas e os processos que o governam. Do meu ponto de vista, as noções cosmológicas principais de uma sociedade são aqueles princípios e concepções orientadores que são considerados sagrados, que são constantemente usados como parâmetros, e que são considerados merecedores de se perpetuarem relativamente inalterados. Assim, dependendo das concepções da sociedade em questão, os códigos legais, as suas convenções políticas e as suas relações sociais de classe podem estar integradas à sua cosmologia tanto quanto estão as suas crenças “religiosas” relativas aos deuses e seres sobrenaturais (TAMBIAH, 2018, p. 141).

Na concepção moderna de sociedade, as cosmologias podem ser as leis, as convenções políticas, as relações sociais e elas darão o sentido para os ritos assim como os deuses e forças sobrenaturais que governavam e ordenavam as religiões e ritos dos povos antigos, sem, contudo, com a finalidade de presentificar, reatualizar o mito. Diz Tambiah:

Ele [o esquema cosmológico] tem muitas facetas: antes de tudo, ele fornece uma imagem do universo em termos de espaço, tempo, matéria e causalidade; em segundo lugar, ele traduz esse universo físico em um panteão de divindades, humanos, animais e demônios, aos quais podem ser atribuídas qualidades éticas e morais; finalmente, a cosmologia oferece

uma imagem dinâmica da natureza, do funcionamento e do propósito do universo em relação ao movimento das personificações no panteão, desse movimento para cima e para baixo (irrompendo para fora do universo como um todo) sendo propulsionado por atos éticos, pela forma espiritual e pela energia. Assim, pode ser dito que o esquema cosmológico expressa figurativamente e através de imagens metafóricas o mesmo tipo de coisa que é afirmado, em termos abstratos, pela doutrina (TAMBIAH, 2018, p. 113-114).

Assim como nas cosmogonias e cosmologias de povos antigos, compostas pelos mitos de determinado povo, para Tambiah, a cosmologia também segue parâmetros “relativamente inalterados”. Considerando o texto dramaturgico enquanto aquele que constitui a cosmologia do teatro visniequiano, este é “relativamente inalterado”, pois, após sua publicação, não há como haver alteração, pelo menos em determinada edição. A cosmologia se fixa por meio da palavra, do texto escrito. Suas peças assegurarão que aquilo que os espetáculos representam está assentado em algo material, permanente. Há, no entanto, as alterações feitas pelos diretores/ensaiadores/atores quando estes transpõem a peça para o palco, mas o texto, a partir do qual o “ritual” foi composto, permanece inalterado.

Quanto às análises feitas por Tambiah acerca das palavras ritualísticas, aquelas proferidas em rituais religiosos, o antropólogo percebeu que esta linguagem não é qualitativamente diferente daquela usada no cotidiano de determinada sociedade, mas é uma forma dramatizada desta, da mesma forma como a linguagem dos espetáculos teatrais é utilizada. Metáforas e metonímias, associações feitas na linguagem ordinária, são também utilizadas nestes ritos, porém com outra finalidade: a de transferir uma qualidade ao recipiente, seja pela linguagem, seja por objetos ou substâncias rituais (PEIRANO, 2002).

No artigo “O poder mágico das palavras” (1968), um dos que compõe o livro *Cultura, pensamento e ação social*, Tambiah analisa a linguagem da magia utilizada nas Ilhas Trobriand durante os rituais realizados e a sua importância, e também em como a linguagem usada nestes rituais não difere da linguagem cotidiana dos nativos, a diferença está no emprego de metáforas e metonímias nos encantamentos, os quais ocorrem por analogia ou contiguidade, respectivamente. Sobre a metáfora, escreve Tambiah:

O dicionário define “metáfora” como uma figura de linguagem na qual um nome ou termo descritivo é transferido para algum objeto para o qual ela não é propriamente aplicável. As implicações da metáfora (que é uma expressão abreviada que eu uso para incluir a símile e a analogia) são as

de que ela é um substituto que tem uma referência dupla, ao objeto original e ao objeto que ela agora designa. Toda metáfora ou símbolo contém tanto a verdade quanto a ficção: se tomada literalmente, ela é uma representação equívoca, mas ela é um signo mais do que convencional porque ela destaca uma semelhança. [...] Na formulação de Jakobson, o uso metafórico da linguagem explora os procedimentos de seleção e substituição através dos quais palavras ou ideias substituem umas às outras tendo em vista a sua similaridade semântica (TAMBIAH, 2018, p. 46).

A compreensão de metonímia é elaborada da seguinte maneira pelo antropólogo:

A definição de “metonímia” no dicionário é “uma figura de linguagem que consiste em substituir o nome de uma coisa pelo nome de um atributo ou parte dela” – por exemplo, quando “cetro” significa “autoridade”. Esse é um caso da parte designando o todo, baseado no princípio da contiguidade. Se uma metáfora é um substituto, uma metonímia é um complemento; ambas envolvem a transferência verbal. Jakobson expande a noção de metonímia para analisar as operações linguísticas, baseadas nos princípios da contiguidade e do encadeamento, que tornam possível formular formas complexas de unidades linguísticas segundo as regras sintáticas – as regras através das quais as palavras são conjugadas e encadeadas para formar frases e as frases combinadas para formar enunciados (TAMBIAH, 2018, p. 46-47).

E conclui Tambiah, “ambos procedimentos linguísticos, metafóricos (através da substituição, permitindo abstrações) e metonímicos (construindo um todo orgânico por meio dos detalhes), são acompanhados na magia trobiana pela ação” (TAMBIAH, 2018, p. 47).

Apesar de o texto dramático não constituir o ritual em si – ele seria o texto cênico – é na peça, no texto escrito que se encontra o material que dá substrato ao “ritual”. Segundo Edmund Leach, citado por Tambiah, “o ritual, tal como observado em comunidades primitivas, é um complexo de palavras e ações [...]. As palavras não são uma coisa e o rito outra. Pronunciar as palavras é, em si, um ritual” (LEACH *apud* TAMBIAH, 2018, p. 28).

As peças de Matéi, além da compreensão já trabalhada anteriormente de peças de “enredo” e de peças de “Lego”, podem também ser lidas como peças de metonímia e peças de metáfora, respectivamente. Nas primeiras, as personagens presentes nas obras são representantes de um conjunto de pessoas que vivenciam ou vivenciaram as situações abordadas na peça; no segundo grupo de obras, que possuem um caráter mais simbólico, alegórico, Višniec transforma os eventos em metáforas que, como diz Tambiah, não podem ser lidos literalmente.

Das peças de enredo que possibilitam uma leitura metonímica destaca-se *Migraaaantes...*, a qual, segundo o próprio autor, foi escrita a partir de “realidades”

vivenciadas por ele em suas viagens enquanto jornalista, ou seja, nesta obra, as personagens são parte de um todo e representam tanto o problema migratório como os migrantes que enfrentam este problema:

Pergunta: será que o teatro pode se tornar um espaço de debate sobre esses temas [da migração]?

Sim, é a minha resposta, e é por isso que abri este canteiro, isto é, a escrita de uma peça sobre os migrantes. Como jornalista da Radio France Internationale, fico simplesmente “mergulhado” em informações e reportagens que envolvem os migrantes. Eu próprio descobri, depois de minhas viagens à Grécia, Itália, Hungria ou Grã-Bretanha, algumas “realidades”. Minha intenção é usar esse “material” para tentar entender as motivações profundas de uma grande mutação humana, cultural e geopolítica (VIȘNIEC, 2017, p. 20).

Os esquetes trazem os diferentes enfrentamentos que surgem com a questão da imigração. Cada uma das circunstâncias apresentadas por Vișniec é uma forma de se representar e de refletir sobre esta problemática:

Em minha peça, composta por meio de módulos, proponho cenas curtas e situações dramáticas (inspiradas em fatos reais) nas quais tento sugerir o grande dilema moral no qual se encontra a Europa. Mas, sobretudo, tenho vontade de captar nessa peça o lado emocional e humano que se desenvolve diante de nossos olhos, digno do antigo teatro grego, em que o homem se confronta com a força implacável do destino (VIȘNIEC, 2017, p. 21).

Dentre as situações dramáticas apresentadas na peça de forma metonímica, há a vivenciada pelos imigrantes na travessia pelo mar, por botes frequentemente guiados por coiotes que buscam lucrar “ajudando” os refugiados a fazer a passagem pelo oceano. Os coiotes que prometem uma vida nova a estes estrangeiros muitas vezes acabam por ser o seu Caronte. No princípio da travessia, no esquete 4:

O COIOTE: Escutem, meus irmãos... Amanhã vocês estarão pisando as terras da Europa. Vocês vão ver como são seus sonhos... Mas enquanto isso, é preciso se manter calmo... Somos cem pessoas nesse barco. Então, esta noite, é preciso se comportar como se fôssemos um só homem. (*Migraaaantes...*, p. 39).

Ao fim do esquete:

O COIOTE: [...] Não sou como os outros coiotes... Eu creio em Deus, eu mesmo tenho quatro filhos pra sustentar e faço isso pra ajudar meus irmãos em dificuldade... Faço isso porque o mundo é fodido, e quero oferecer uma

oportunidade a quem nasceu na parte mais fodida deste mundo fodido... Então, Vamos? (*Migraaaantes...*, p. 41).

No esquete 8, ao descobrir que há treze clandestinos no barco, O Coiote muda seu discurso:

O COIOTE: Nada bom, isso. Não é normal. Escutem bem: assim vamos correr o risco de afundar. Estão entendendo? Não pode ter mais que cem pessoas neste barco. Tão sacando, seus tarados? Tem gente demais nessa merda de barco, e vamos todos morrer por causa de treze bostas de babacas que se enfiaram aqui escondidos. Fehed, Ali, digam que todos eles vão morrer. (*Ali repete a frase em árabe, Fahed no dialeto da Eritreia.*) E então? (*Migraaaantes...*, p. 61).

Ao fim do esquete, treze pessoas que estão no barco recebem coletes salva-vidas e são jogados ao mar, sem que no texto seja determinado quem são. Na sequência, no esquete 9, as personagens são O Funerário, O Tradutor e Uma Velha, que foi até um cemitério criado numa ilha grega em busca do filho, da nora e dos dois netos. O Tradutor faz perguntas ao Funerário, mas sem sucesso:

O FUNERÁRIO: Puxa. Difícil dizer... Enterrei umas cinquenta crianças aqui. Uma vez, teve treze crianças mortas num dia só. Estavam todas com coletes salva-vidas, mas eram falsos, improvisados pelos coiotes desonestos... Posso até mostrar esses coletes, tem uma montanha deles, todos iguais... Mas venha comigo, melhor eu mostrar isso aqui... (*O Funerário abre as portas de um armário de madeira onde, em várias prateleiras, estão guardadas centenas de brinquedos.*) Se por acaso ela reconhecer alguma coisa... Os brinquedos, às vezes, chegam até a praia antes dos corpos. É essa a minha coleção de bonecas e bichos de pelúcia... (*Como que hipnotizada, a Velha se aproxima dos brinquedos.*) Deixe ela olhar com calma... (*Migraaaantes...*, p. 67-68).

Enquanto A Velha examina os brinquedos, as outras duas personagens conversam:

O TRADUTOR: Dia bonito hoje... E quase não tem vento...

O FUNERÁRIO: E isso é raro na nossa ilha... Em dias assim eu nem me preocupo... As travessias são tranquilas. Nos dias de mar grosso é que tem problemas. Os coiotes fazem promoção quando o tempo está ruim, e aí tem mais mortos...

(*Pausa.*)

O TRADUTOR: E esses números e letras nas placas? O que são?

O FUNERÁRIO: É o código de DNA de cada afogado... Como ninguém nunca está com os documentos, é feita uma coleta de DNA que fica marcada no túmulo. Assim, se um dia as famílias vierem procurar seus mortos, têm alguma chance de encontrá-los... Pode dizer isso pra ela...

(*A Velha volta apertando um bichinho de pelúcia contra o peito.*) (*Migraaaantes...*, p. 68).

Os silêncios entre os esquetes anunciam que as treze pessoas jogadas ao mar eram possivelmente as treze crianças enterradas num só dia pelo Funerário. A metonímia aqui usada por Višniec é diferente da metonímia utilizada na linguagem ritualística e analisada por Tambiah, mas da mesma forma que há a transferência de atributos entre os objetos por meio da palavra, aqui há a transferência dos atributos de todos os migrantes, de todos os coiotes, de todos os agentes funerários e avós que fazem parte destas situações para as personagens. Aqui as personagens são uma parte do todo, o todo é representado por estas personagens, de nomes genéricos, que podem simbolizar todas as avós, todos os migrantes, todos os coiotes.

Migraaaantes... foi escrita entre 2015 e 2016, mas a crise migratória continua a se arrastar desde então. Em 18 de outubro de 2019, a *Revista y Editorial Sudestada* fez um post em uma rede social com a seguinte notícia e charge:

Dicen las noticias que hace unos días, la Guardia Costera italiana encontró una embarcación precaria a unos 60 metros de profundidad, cerca de la costa de Lampedusa. Había naufragado el 7 de octubre. Cerca de ella se encontraron 13 cadáveres de jóvenes africanos. Entre las víctimas se encontraba una mujer que abrazaba a su bebé. 22 personas sobrevivieron al hundimiento, pero quedaron otras 13 personas que no corrieron la misma suerte.

Rodolfo Raiteri fue uno de los buzos que encontró a esta madre contó que "ver ése cuerpecito echado en el fondo del mar, al lado de la que probablemente era su madre, ha sido un puño en el estómago. El hecho que hayan permanecido así de juntos y los brazos de la chica nos hacen pensar que lo abrazó hasta el último momento", explicó.

[...] Nada se conoce de la identidad de la joven ni de su bebé. Nada se sabe de su historia, de sus sueños, del futuro que ella imaginaba para su niño. Apenas que murió abrazada a su hijo, en el fondo del mar. Mientras tanto, Europa sigue indiferente a la tragedia de los migrantes³⁹. (Revista y Editorial Sudestada⁴⁰, 2019, s/p).

³⁹ Dizem as notícias que há alguns dias a Guarda Costeira italiana encontrou uma embarcação precária a uns 60 metros de profundidade, perto da costa de Lampedusa. Havia naufragado em 7 de outubro. Perto dela encontraram 13 cadáveres de jovens africanos. Entre as vítimas se encontrava uma mulher que abraçava seu bebê. 22 pessoas sobreviveram ao naufrágio, porém havia outras 13 pessoas que não tiveram a mesma sorte. Rodolfo Raiteri, um dos mergulhadores que encontrou esta mãe, contou que "ver aquele corpinho deitado no fundo do mar, próximo àquela que provavelmente era sua mãe, foi um soco no estômago. O fato de eles permanecerem assim juntos e os braços da menina nos faz pensar que ela o abraçou até o último momento", explicou. [...] Nada se sabe da identidade da jovem nem do seu bebê. Nada se sabe da sua história, de seus sonhos, do futuro que ela imaginada para seu menino. Apenas que morreu abraçada a seu filho, no fundo do mar. Enquanto isso, a Europa segue indiferente à tragédia dos migrantes (tradução nossa).

⁴⁰ Disponível em:

<https://www.facebook.com/sudestadarevista/photos/a.198226366881250/2494286127275251/?type=3&theater>. Acesso em 28 out. 2019.



Figura 2: **O Abraço.**⁴¹

(Em Lampedusa, no fundo do mar, foi encontrado o corpo de uma mulher migrante abraçada a seu bebê, náufragos de um sonho)

As personagens desta notícia parecem saídas da peça de Višniec. Até mesmo o número de mortos é o mesmo do texto dramático. A metonímia visniequiana, mesmo passados alguns anos, ainda representa uma parcela da realidade e, se compreendermos a figura do migrante como o outro, o estrangeiro, ela torna-se arquetípica.

O mesmo processo de metonimização das personagens ocorre nas demais peças de enredo de Matéi: *Da Sensação...* traz a metonímia de todos os poetas/escritores que passaram pela censura e pela prisão por aquilo que escrevem em sociedades autoritárias/totalitárias; *A palavra progresso...* é a representação de todas as famílias que perdem seus filhos nas guerras (como é demonstrado na própria peça apresentar também combatentes da Segunda Guerra e homens que combateram contra Vibko), que buscam seus corpos e reconstruir as próprias vidas; *A mulher...*, da mesma forma como *A palavra progresso...*, é um espelho das consequências do pós-guerra nos sobreviventes. Mas aqui, Dorra é uma metonímia

⁴¹ Texto da charge: “Mamãe, onde é a Europa?” “É aqui no fundo do mar” (tradução nossa).

para as mulheres que tiveram seu corpo como elemento de disputa, de desestabilização do oponente, rival este com o qual a vítima frequentemente convivia enquanto colegas ou vizinhos. Dorra é uma parte de todas as mulheres que são ainda mais objetificadas nestes momentos de exceção. De acordo com Lisa Fitzpatrick, em seu livro *Rape on the contemporary stage* (2018),

“The group rape perpetrated by the conquerors is a metonymic celebration of territorial acquisition”, Spivak writes in her seminal essay “Can the Subaltern Speak?”. The construction of rape and sexual violence within the dramatic text commonly uses normative conceptions of gender and imperial, postcolonial or nationalist narratives to naturalize the representation of sexual violence or to use it as a metaphor for defeat and devastation. This is true across times and cultures and reflects an ‘actual world’ situation where women and girls become part of the spoils of war to be claimed by the victors⁴² (FITZPATRICK, 2018, p. 137).

As possíveis leituras das obras de enredo de Vişniec não se limitam a análise metonímica, pelo contrário, por trazer uma situação a fim de ilustrar todas as outras semelhantes, elas podem também ser lidas como alegorias de temas mais amplos e abrangentes: o problema dos migrantes carrega consigo o problema da falta de reconhecimento do outro, o problema da alteridade; o estupro da mulher como arma de guerra, nos remete à problemática do poder, de se exercer o poder sobre seus “inimigos” para obter a dominação desses. A guerra em si é um tema atemporal e arquetípico que é bem ilustrada em *A mulher...* e *A palavra progresso....*

O segundo rol de obras visniequianas, as peças de Lego, por não desenvolverem um mesmo tema em todos os esquetes que compõem uma determinada obra e por serem compostos de diálogos/monólogos que constroem as imagens ao longo do texto, podem ser lidas enquanto peças metafóricas. O processo, segundo escreve Tambiah acerca da metáfora, acontece por analogia, o que reforça o caráter alegórico destas peças, porém sempre alicerçado no real: “[...] a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se

⁴² “O estupro grupal perpetrado pelos conquistadores é uma celebração metonímica da conquista do território”, escreve Spivak em seu ensaio seminal “Pode o subalterno falar?”. A construção do estupro e da violência sexual nos textos dramáticos comumente utiliza concepções normativas de gênero e imperial, pós-colonial ou narrativas nacionalistas para naturalizar a representação da violência sexual ou usá-la como metáfora para a derrota e a ruína. Isso é verdade através de tempos e culturas e reflete uma situação do “mundo verdadeiro” onde mulheres e meninas se transformam em parte dos espólios de guerra a serem reivindicados pelos vitoriosos (tradução nossa).

dizer através da obra: cada uma diz o seu outro e se diz *no* outro (como faz todo elemento alegórico)” (KOTHE, 1986, p. 14).

Na construção de suas metáforas, muitas vezes Vişniec se utiliza de estratégias diversas para criá-las, como recorrer ao grotesco para elaborar imagens que podem ser lidas como alegorias das guerras e ditaduras que são trabalhadas nas demais obras aqui analisadas. Em *Teatro decomposto ou O homem lixo*, o homem-lixo, ainda no título, já carrega o sentido grotesco, do híbrido, do absurdo, da desarmonia. O “lixo”, atribuído desta maneira, carrega normalmente um sentido metafórico, o de não ter importância, como “escória”. No entanto, no esquete que batiza a obra, o “homem-lixo” é literal, as pessoas passam pelo protagonista, inominado, e atiram lixo a seus pés, colocam bolas de papel em seus bolsos, um garçom num restaurante coloca a conta dentro de seu colarinho e os transeuntes socam cascas de laranja em sua boca. Questiona, aí, o protagonista “Por favor, senhor, [...] eu, por acaso tenho cara de lata de lixo?”, pergunta a qual, o outro, baixando os olhos, responde, “Como não, senhor? Absolutamente uma lata de lixo.” (*Teatro decomposto...*, p. 60).

Este esquete, como todos os outros, causa desconcerto ao leitor/espectador, uma certa perturbação que se acentua quando, no desenrolar das cenas, percebe-se que os homens retratados são, num dos sentidos possíveis, uma alegoria para o tratamento dispensado ao ser humano nos regimes ditatoriais. Como posto acima, mesmo que não haja qualquer conexão aparente, é possível relacionar os textos uns com os outros e, ao se deparar, por exemplo, com o diálogo absurdo de “Na luz ofuscante (I)”, que reproduz o ritual intimidador usado pela polícia secreta de Ceauşescu contra os dissidentes políticos (CORNIS-POPE, 2014, p.174-175), ligam-se os pontos e percebe-se a alegoria construída por Vişniec em relação à ditadura romena. Até mesmo quando indica o “decomposto”, ou algo que precisa ser “recomposto” por estar fragmentado ou por ter sido fragmentado, a metáfora pode ser compreendida desta forma. Aqui o grotesco não fica somente na imagem do “homem-lixo”, mas também é percebido no diálogo, no qual O Primeiro e O Segundo interrogam O Terceiro, pedindo que esse repita “barbante”, palavra que o interrogado repete à exaustão enquanto os outros continuam a dar o mesmo comando, complementado por uma profusão de disparates. Por fim, é O Terceiro quem manda os outros dois repetirem “barbante”, tornando o diálogo ainda mais absurdo.

Seguindo o rastro alegórico de Vişniec, no restante do texto dramaturgico também se apresentam outras configurações do grotesco na construção de outras alegorias. No esquete “Voz na Escuridão (I)”, surge uma criatura híbrida, que devora as carnes dos homens:

- *Senhor!* – Sim? – *Este animalzinho com quatro bocas é seu?* – É meu, sim. – *É isso mesmo que estou vendo? Ele está mordiscando os dedos do meu pé, é isso?* – É isso mesmo, ele está sempre com fome. – *Nunca vi criatura igual.* – Creio que é o último de sua espécie. [...] – *Tá chegando no meu pescoço.* – Na verdade, se o senhor reparar bem, ele vive sem respirar. – *Está me olhando diretamente dentro dos meus olhos. O senhor acha que ele está prestes a me arrancar a língua?* – Sim, mas ele jamais esquecerá de suas palavras. (*Teatro decomposto...*, p. 19-20, grifos do autor).

A criatura que, em “Voz na Escuridão (I)”, se alimenta de carne viva, do corpo grotesco do homem reaparece em “Voz da Escuridão (II)”, atropelada e cercada de outras personagens que tentam definir a sua natureza:

O ZELADOR: Um monstro.
 [...] O HOMEM DO SAXOFONE: Parece um cachorro.
 [...] O TAXISTA: Nunca vi uma criatura assim.
 O ZELADOR: Eu acho que a cabeça é mais de veado do que de cachorro.
 O HOMEM DO SAXOFONE: Mas os olhos são olhos de cachorro. Certeza.
 A MULHER DE AZUL: Ai,ai,ai, que gorila!
 [...] O VELHO DA BENGALA: De qualquer maneira, não acredito que seja cabeça de veado... Parece bem mais cabeça de javali.
 [...] O TAXISTA: Olha só os lábios dele! Ele está respirando, tenho certeza.
 O HOMEM DO ESPELHO: Parece lábio de gente.
 O HOMEM DO SAXOFONE: É metade cachorro, metade javali.
 O TRANSEUNTE APRESSADO: Eu estava pensando mais numa esfinge (*Teatro decomposto...*, p.35-37).

A associação feita entre a criatura em questão com uma esfinge não é ao acaso. A simbologia da esfinge relata que

Nas lendas gregas, uma esfinge devastava a região de Tebas, um monstro meio-leão, meio-mulher, que devorava aqueles que não conseguiam responder aos seus enigmas. Seria o símbolo da devassidão e da dominação perversa; da praga assolando um país... as consequências destruidoras do reino de um rei perverso... Todos os atributos da esfinge são indícios de vulgarização: só pode ser vencido pelo intelecto, pela sagacidade, o posto do embrutecimento vulgar. Está sentada sobre a rocha, símbolo da terra: adere a ela, como se estivesse presa, símbolo da ausência de elevação. Pode ter asas, mas não voa; está destinada a sumir-se no abismo. Ao invés de exprimir uma certeza – embora misteriosa – como a esfinge do Egito, a esfinge grega [...] designava apenas a vaidade tirânica e destrutiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 450).

A simbologia nos remete à dominação perversa da ditadura que devasta os países por onde passa; remete-nos às sequelas deixadas pelos governos ditatoriais em seu povo, na sua economia, nos sistemas educacionais. Seguindo a simbologia da esfinge, a ditadura, da mesma maneira que o animal híbrido, só pode ser vencida pela sagacidade, pelo intelecto. Segundo Vişniec, é o escritor, o intelectual que deve fazer a frente, deve liderar a resistência contra os governos ditatoriais, assim como buscava fazer na Romênia antes de ser exilado na França.

O mesmo animal aparece em “O Adestrador”, um dos “esquetes-monólogos” (como a maioria dos que compõem esta obra), no qual a personagem possui variados animais, alguns um tanto excêntricos, como um ouriço, alguns escorpiões, caracóis, algumas rãs, joaninhas, e borboletas. Estes animais se juntam a seu adestrador, depois de alimentados cada um com sua ração. Cada um ocupa uma parte daquele, amontoando-se na barriga (rãs), nas plantas dos pés (escorpiões), sobre o coração (ouriço) até formarem uma só criatura. O animalzinho que é atropelado (ou cai do céu, não se sabe) em “Voz na Escuridão (II)” faz parte da “coleção” do adestrador, que o descreve da seguinte maneira:

Tenho um animal ainda jovem de uma espécie que não consigo identificar: um tipo de veado com crina de cavalo, vermelho dos lados, negro no peito e branco no pescoço. Quanto mais ele cresce, mais descubro que tem olhos humanos e que sua boca se desenha como uma verdadeira boca de mulher (*Teatro decomposto...*, p. 26).

Enquanto todos os outros animais deitam sobre o adestrador, “o veado com crina de cavalo fica nos rodeando a noite toda” (*Teatro decomposto...*, p. 28). O grotesco se manifesta tanto na construção insólita do monólogo, na relação do homem com seus animais quanto no animal híbrido que os rodeia, e mesmo na imagem da junção do homem com seus animais, formando um ser heterogêneo, também híbrido, composto das duas naturezas diferentes. Ao final, para concluir esta construção grotesca, os animais provam discretamente do sangue do dono, deixando-o machucado pela manhã. Na expectativa de ser devorado por seus animais, o adestrador vê esta ação como uma “grande noite de amor universal” (*Teatro decomposto...*, p. 28), na qual o fim da sua vida, por ser devorado, é a continuidade da vida de seus animais.

O tema dos animais prossegue em três outros esquetes da obra que formam uma sequência, mesmo que haja a indicação do autor para que a organização das

cenar não seja necessariamente a que está no texto. Estes esquetes, “A Louca Tranquila”, “A Louca Febril” e “A Louca Lúcida” não só fazem parte do grotesco, mas também do fantástico, ao utilizarem animais, também aqui antropomorfizados, de certa maneira, na criação de uma alegoria para tratar do controle do Estado em regimes opressores.

No primeiro texto, em “A Louca Tranquila”, a cidade é invadida por incontáveis borboletas “belas, grandes e carnívoras” (*Teatro decomposto...*, p. 41). As borboletas devoram todas as pessoas que estiverem fora das suas casas, iniciando pelos cílios “depois as sobrancelhas, pálpebras, lábios, cordas vocais, papilas gustativas” (*Teatro decomposto...*, p. 41). Nada pode ser feito contra elas, até que perceberam que as borboletas somente devoram aqueles que fazem movimentos bruscos. A cidade, então, passou a viver toda em câmera lenta. Em “A Louca Febril”, quem invade a cidade, e agora também as casas, são os caracóis pestilentos (ambos os animais fazem parte da coleção do adestrador). “Irromperam de todos os lugares: das entranhas da terra, dos canais, dos porões, dos esgotos. Escalam muros e janelas, deixando atrás de si um fino rastro viscoso” (*Teatro decomposto...*, p. 43). As pessoas agora, com nojo, passam correndo.

Os caracóis são muito mais agressivos do que as borboletas. Eles entram nas casas e estão em todos os lugares. No espelho do banheiro, no miolo do pão que está sendo cortado, em cada cadeira na qual se vai sentar “há um grande caracol pestilento com cara de culpado a te espreitar” (*Teatro decomposto...*, p. 43). No monólogo, diz a personagem, que era muito melhor no tempo das borboletas, pois “não se pode dar a mão a alguém porque um caracol logo se enfia, veloz como um raio, entre as duas palmas” (*Teatro decomposto...*, p. 44). Perceberam, então, que, para conviver com os caracóis pestilentos, é preciso calar, pois “cada palavra pronunciada é substituída, na boca, por um caracolzinho pestilento” (*Teatro decomposto...*, p. 44).

O animal-chuva é o invasor em “A Louca Lúcida”. É um “animal gigantesco e difuso, cujo corpo tem a forma de uma chuva inodora caindo incessantemente sobre a cidade” (*Teatro decomposto...*, p. 45). Este animal, apesar de ter afugentado os caracóis pestilentos, é muito pior.

O animal-chuva se alimenta do conteúdo das coisas. Ela esvazia de maneira verdadeiramente vagarosa e imperceptível tudo o que tem um

coração, uma alma, um sentido. Só se veem carcaças pela cidade (*Teatro decomposto...*, p. 45).

Ele ataca o tempo. As pessoas não sabem mais em que dia estão, se é dia ou noite. E ele tem o dom da ubiquidade, “está dentro de cada pensamento, de cada palavra pronunciada. Não se esconde nada dele: ele sabe tudo, seja noite, seja dia” (*Teatro decomposto...*, p. 45). Ele fala como se fosse uma voz no cérebro das pessoas:

Seus comentários são ainda bastante primitivos, como: “Senhor, não se deve pensar isso” ou “Ah, chega. Você está indo longe demais” ou “É perigoso insistir” ou ainda diretamente “Desista, isso também não vai dar certo!” (*Teatro decomposto...*, p. 45).

Esta alegoria dos animais que chegam paulatinamente nos lugares e passam a invadir todos os espaços e, por fim, estão em toda parte, controlando passivamente (no caso das borboletas e dos caracóis) a vida das pessoas, de modo que elas tenham que conter as próprias ações para que possam esquivar-se dos efeitos desses seres já foi utilizada em outras obras. Todas elas como alegorias do controle do Estado sobre a vida das pessoas nos regimes totalitários e autoritários. No Brasil, o livro *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga, os animais invasores são os bois, grandes, que alteram toda a vida da cidade de Manarairema. Há também *A Peste*, de Albert Camus, com os ratos e a própria peste, e, por último, de um dos mestres de Vişniec, *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco.

Metonímia e metáfora são artifícios aos quais recorre o dramaturgo romeno para a criação de sua cosmologia, essa, por sua vez, delineada por imagens presentes nos textos dramáticos visniequianos. Estas imagens compõem os elementos que constituem a cosmologia, de acordo com a compreensão do que a compõe segundo Tambiah: as relações sociais, os seres que habitam esta cosmologia (sobrenaturais e naturais), o espaço, o tempo, a matéria e a causalidade.

2.4 *Moi, l'image*

Octavio Paz, no capítulo “A Imagem” de *O Arco e a Lira*, oferece aos seus leitores uma compreensão de imagem poética que também abarca a produção dramatúrgica de Vişniec, toda composta por imagens. Nas palavras de Paz,

designamos a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Assim, San Juan de la Cruz fala de *la música callada*, expressão na qual se aliam dois termos em aparência irreconciliáveis. O herói trágico, nesse sentido, também é uma imagem. [...] A imagem é cifra da condição humana (PAZ, 1982, p. 119-120).

As rubricas, que dariam indicações e revelariam as circunstâncias ocorridas nas réplicas, que explicariam as imagens criadas pelas personagens por meio das réplicas, que situariam o leitor, são quase inexistentes nas peças do dramaturgo em questão.

Nas peças de Lego, os diálogos ou monólogos (e os diálogos-monólogos) são simplesmente postos, sem contextualização além do título do esquete, sem a descrição da personagem a qual lhe dará voz. Mas a personagem se molda na imagem criada na réplica. É possível depreender um significado destes monólogos, um tempo em que ocorrem, as circunstâncias que levaram a dada situação dramática, mesmo que elas não estejam no texto. A cosmologia se delinea nos esquetes e nos atos, de forma desconexa, imagem por imagem, quando, enfim, o todo é percebido. É possível comparar Vişniec com os poetas pelo fato de sua escrita não ser linear, descritiva e não ser lógica como escreve Paz acerca da prosa. O autor, ao eleger esta forma de escrita, compõe suas peças do mesmo modo que os poetas, ele o faz como esclarece Paz acerca da criação de imagens com base na escrita poética:

Todas as nossas versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. – não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representa-lo ou descrevê-lo. Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas

essas características dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado da cadeira: o de ser um móvel, um utensílio. Mas, se queremos descrever nossa percepção da cadeira, teremos de ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor, e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. A princípio a cadeira foi apenas forma, mais tarde uma certa espécie de madeira, e finalmente puro significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar. No poema a cadeira é presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente (PAZ, 1982, p. 132).

Não há uma presentificação do real, daquilo que se pretende falar nas diferentes formas/áreas de conhecimento, o máximo que se alcança é uma representação ou uma descrição, segundo Paz. A poesia, ao contrário, evoca o objeto, o fato, o acontecimento. O real é recriado, sob a ótica do poeta para o leitor, da mesma forma que o mito é recriado, presentificado pelo rito. Nas peças de Vişniec, os temas, os conceitos, as personagens, os eventos saltam aos olhos (da mente ou da alma), sem a necessidade de representação da ação, pois os diálogos são suficientes para trazer determinado evento ou elemento à tona, assim como preencher os silêncios patentes nas obras. As descrições de espaço, tempo, personagem que os dramas aristotélicos trazem na sua escrita são aqui desnecessários. A cosmologia visniequiana é, portanto, concebida na palavra-ação, nas réplicas, nos monólogos, nos diálogos-monólogos.

Dos elementos que compõem a cosmologia visniequiana, o espaço que se desenha e é apresentado por Matéi por meio da criação das imagens, assim como o tempo, é indeterminado. É todo lugar e lugar algum. É a cidade vazia d'O morador de rua, que acorda com o silêncio da cidade:

Todas as ruas estão desertas. Todos os carros foram abandonados, como se seus ocupantes tivessem freado bruscamente e em seguida ido se esconder em algum lugar. Quanto aos prédios, quase todas as portas e janelas estão abertas. Nenhum barulho vem de seu interior e nenhum gesto trai qualquer presença humana.

As ruas estão repletas de objetos jogados, no susto, como se estivessem atravancando aquela multidão apavorada de gente em fuga: centenas de bolsas, chapéus, guarda-chuvas, cestas, casacos, bengalas, sobretudos,

carrinhos tombados, espelhos quebrados. (“O morador de rua”, *Teatro decomposto...*, p. 100).

O mesmo lugar vazio que aparece nas peças em que as estações de trem⁴³
não mais funcionam:

MILENA: [...] Vem, vamos dar uma volta na estação, antes que eles despertem. Veja, é um edifício perdido no meio de nenhum lugar. O telhado é um pouco vermelho demais, é bem verdade; cada vez que é muito lavado pela chuva, fica mais vermelho ainda. Sob aquela cisterna de água de forma octogonal você poderá de vez em quando tomar uma ducha. Esse galpãozinho está cheio de malas vazias, pode abri-las se quiser... Por que está sorrindo? Sim, está tudo aí, reunido para você, todos os ingredientes do desespero.

[...] O CHEFE DA ESTAÇÃO: Apresento-me: sou o chefe da estação. Espero que minha filha não o tenha aborrecido muito... Na verdade, senhor, jamais nenhum trem passa por essa estação. Este lugar é um centro de acolhimento para *viajantes na chuva*... Tem que se habituar a essa ideia. Estamos em um centro de apoio disfarçado de estação. Os viajantes na chuva são seres delicados... Como verá, a vida nesta estação é bastante conveniente. Fazemos às vezes longos passeios pela estrada de ferro... Temos, de vez em quando, pequenos divertimentos oferecidos por visitantes, mágicos, cantores, mascates de brinquedos mecânicos... há também velhos feirantes que se instalam por uma ou duas semanas do lado da estação. De fato, nunca estamos sozinhos (“O Viajante na chuva”, *Cartas de amor...*, p. 76-78)

São as praias com falésias:

A MENINA: Espere lá!... É, é com você que estou falando, não me obrigue a gritar. Não tem o direito de desfigurar a falésia. Esse rochedo já está olhando para o mar. Não tem o direito de esculpir um olho nele. E, além disso, é uma falésia pública. E o rochedo também. Pertence à cidade, mesmo se fica aqui escondido. Mesmo que ninguém passe por aqui, não tem o direito de esculpir um olho no meio desse rochedo. Ele não precisa de um olho para olhar para o mar. De qualquer maneira, esse rochedo foi criado para olhar sempre para o mar. Está aí para olhar o mar, e isso vale para toda essa falésia rochosa. Vou correr até a cidade e contar tudo para a diretora do colégio (“Os olhos da Falésia”, *Cartas de amor...*, p. 87).

(*Na beira-mar*) O CEGO: Por que você me atirou na falésia? Eu pergunto a você: por que me atirou na falésia? Você acha que sou surdo também? Acha que não escuto as ondas do mar? É isso? Queria que eu caísse no vazio. Você queria que eu quebrasse o pescoço nos rochedos? Não, não quero descer até a praia... Não, tenho horror de andar na areia... Espere...

⁴³ Em seu livro *Theater of war and exile* (2015), Domnica Radulesco cita o que Vişniec fala sobre sua terra natal, a cidade de Rădăuţi, na Romênia, província de Moldávia: “*the only town in the world with a railroad track that crosses it precisely through the center, through the middle of the cemetery, through the center of people’s heart, through their memories and divides it with perfect symmetry in two completely uneven parts: the past and the future*” (VIŞNIEC *apud* RADULESCO, 2015, p. 96).

(A única cidade no mundo com uma linha de trem que passa precisamente no meio do centro, no meio do cemitério, no meio do coração das pessoas, no meio de suas memórias e as divide com uma simetria perfeita em duas partes desiguais: o passado e o futuro. Tradução nossa.)

Não me puxe assim... (“Aqui estamos com milhares de cães vindos do mar”, *Cuidado com as velhinhas...*, p. 85).

É o café ocupado por bonecos onde a garçonete faz o seu monólogo:

(A garçonete. O terraço de um café. Mesas, cadeiras. Bonecos em escala humana instalados nas mesas ou acotovelados no balcão).

A GARÇONETE (*escondida atrás do balcão*): Já vai, já vai! Estou dizendo que já estou indo! Chega! (*Ao boneco 1.*) Desculpe, você quer fogo?

[...] Fumem, senhores, fumem! Não tem problema nenhum. Afinal de contas, todo mundo fuma. Espera-se que aqui tenha um espaço para fumantes e um espaço para não fumantes. Mas de todo jeito a fumaça do espaço dos fumantes invade o espaço dos não fumantes. Não se pode levantar um muro entre um espaço de fumantes e um espaço de não fumantes. E, depois, tem os fumantes que não encontram lugar o espaço de fumantes e vão para o espaço de não fumantes onde, é claro, começam a fumar imediatamente. Enquanto os não fumantes, às vezes, ficam no espaço de fumantes e começam a tossir e a cuspir sangue. É a vida. No final das contas, o número de cadáveres que a gente recolhe à noite nos dois espaços é estritamente o mesmo (“A máquina de pagar contas”, *Cuidado com as velhinhas...*, p.73-74).

As imagens dos espaços que se formam nas réplicas podem metaforizar a solidão humana em sociedade. Há menção de outras pessoas em alguns dos diálogos, mas elas estão distantes (“Os olhos da falésia”), elas estão de passagem (“O viajante na chuva”), elas estão silentes (“A máquina de pagar contas”). É o paradoxo da solidão na multidão, que faz com que a cidade, mesmo muito populosa, pareça vazia (“O morador de rua”). As imagens dos espaços criados por Vişniec não visam, talvez, descrever os espaços, mas suscitar no leitor (e espectador, posteriormente) a sensação da solidão do homem contemporâneo. A imagem presentifica o deserto da vida hodierna.

O tempo, da mesma forma que o espaço, é construído por meio de imagens. Mesmo quando há indicações de horários ou meses, estes podem ser de qualquer dia, qualquer ano, qualquer época, não havendo uma determinação cronológica para as personagens:

A GARÇONETE: Aqui, em novembro, os dias mergulham num erotismo cansado. Adoro a sensação de tarefa cumprida, quando a natureza não busca mais orgasmo, mas tão simplesmente um momento de repouso, para digerir o gosto do inacabado. [...] Pronto. A estação terminou. O mar esfria. Dentro de alguns dias teremos a primeira tempestade. Já nem tem muita gente na praia. Só tem aquela mulher que passeia com o cachorro e um surfista louco. Agora, para sair, só de guarda-chuva em punho. [...] observei uma coisa estranha nos humanos. Eles não gostam de trocar de guarda-chuva. É mais fácil comprar sapatos novos do que guarda-chuva novo. Um par de sapatos usados, a gente logo troca e sem pesar no coração. Mas um

guarda-chuva usado, não, continuamos a levá-lo a toda parte, é difícil se separar dele. E ninguém jamais se pergunta por quê... ("Um café longo, um pouco de leite separado e um copo d'água", *Cuidado com as velhinhas...*, p. 119-120).

E a garçonete continua a proferir seu diálogo-monólogo:

Estou sozinha faz três dias. Ninguém entrou nesse café nos últimos três dias. E, no entanto, o café ficou aberto o tempo todo. Pensei que ia ficar louca. A camada de nuvens está tão baixa... Escuta-se o grito das gaivotas. Já vou trazer o café. São onze horas e doze minutos precisamente. Na casa ao lado encontraram um morto. Talvez seja um crime. Aqui, o tempo ruim se instala entre novembro e abril. Posso te contar os últimos eventos do lugar? Parece que uma mulher de trinta e dois anos que estava em coma há dois anos acordou depois de um tremor de terra. [...] Você me pediu um café. Eu me lembro, o ano passado, mais ou menos na mesma época, você veio aqui e bebeu café no balcão. E pediu um café longo. É por isso que me permito lhe perguntar agora: você quer um café longo? ("Um café longo, um pouco de leite separado e um copo d'água", *Cuidado com as velhinhas...*, p. 120).

O tempo aqui se constrói a partir da percepção do tempo meteorológico, que indica a mudança das estações e também com a relação das pessoas com os objetos, com a sua deterioração e, conseqüentemente, com a sua substituição. Há também o tempo cronológico, da percepção da passagem dos minutos, quando há a sensação de que o tempo não passa. Não há indicação do tempo histórico, pois o tempo nas peças de Lego é circular e infinito, como a espera dos palhaços em *Um trabalhinho...*:

NICOLLO (*continua a bater freneticamente na porta*): Eles têm que pagar o transporte! Eles têm que pagar o transporte!

FILIPPO (*joga Nicollo contra a porta e o obriga a sossegar-se*): Espera, bobalhão! Fica calmo e respira.

NICOLLO (*faz cara de quem se acalmou por alguns segundos e novamente salta para a porta, com uma agilidade incrível*): Quanto tempo a gente vai esperar? Eles falaram seis horas! Se eles falaram seis horas, por que não são seis horas?

FILIPPO (*obriga-o novamente a sossegar*): Chega, chega. Assim você vai quebrar os ossos. Você veio aqui para esperar. Então espere!

NICOLLO (*lutando para atingir a porta*): Mas quando é que vai dar seis horas? Quando são seis horas?

FILIPPO (*lutando para mantê-lo na cadeira*): Quando? Quando? Se você está com esse fogo no rabo, pode ir embora. Eles vão chegar quando eles chegarem. (*Um trabalhinho...*, p. 95-96).

PEPPINO: Se são sete, então tudo bem.

FILIPPO (*molenga*): Mas nem sete. Não acredito que sejam sete horas. Agorinha ainda eram seis.

PEPPINO: Eram mesmo seis? Tem certeza?

FILIPPO: Eram seis, eram sim... Era talvez um pouco antes das seis.

NICOLLO (*em transe*): Eram cinco e qualquer coisa.

PEPPINO (*mantendo a monotonia para hipnotiza-los*): Você acha, acha mesmo?

NICOLLO: Claro... Tinha acabado de passar das cinco.

FILIPPO: Ah não! Não tanto...

[...] PEPPINO: Seria bom se fossem cinco horas. Assim seria ótimo.

NICOLLO: Ótimo? Você acha que seria ótimo? E se não fosse?

PEPPINO: Se não fosse, esperaríamos ainda mais, se forem cinco a gente espera até as sete.

FILIPPO: Eu acho que são seis em ponto.

PEPPINO: Eu acho mesmo é que a hora não importa. Qualquer coisa é possível. (*Um trabalhinho...*, p. 118)

Há menção nestes excertos do tempo lógico, cronológico, porém a imagem do tempo aqui representada por Vişniec não busca linearidade. O tempo que se mostra é o da espera, mormente mais longo que os demais “tempos”. A espera é interminável, é a espera para o retorno aos palcos, o retorno aos tempos áureos do circo (quixá do teatro e das artes em geral), mas este tempo nunca vem. Esta percepção do tempo é herdada de Beckett por Matéi. É a espera de *Esperando Godot*, assim como a concepção de absurdo que permeia a peça do irlandês. Filippo, Nicollo e Peppino são sucessores de Vladimir e Estragon na espera, nos trejeitos e na esperança. Aquilo pelo que esperam nunca chega, e a espera continua.

O tempo não linear, o que passa de forma desigual para cada um, também surge nas imagens criadas por Vişniec:

O FOTÓGRAFO: Você tem quantos anos, “grande ressaca”?

A GAROTA: Eu já vivi com você.

O FOTÓGRAFO: O que?

A GAROTA: Mas, de todo jeito, você não vai entender nada mesmo. Você veio fotografar a grande ressaca. Se eu deixar você me fotografar, você vai embora depois?

[...] O FOTÓGRAFO: Escute, “grande ressaca”...

A GAROTA: Sim?!

O FOTÓGRAFO: Quando foi que vivemos juntos?

A GAROTA: Agora a pouco. Naquela outra vida que vivemos no mar. Você se lembra do dia que me deflorou?

[...] A VELHA: Boa noite.

O FOTÓGRAFO: Ah, você não está com medo. Quem é você?

A VELHA: Você não me reconhece mais?

O FOTÓGRAFO: Eu estava olhando lá em baixo porque tem uma garota que apanha moluscos... Fiquei com medo que a maré alta a surpreendesse... Creio que ela fugiu de algum lugar... Ela é um pouco estranha, essa garota... Agora pouco ela queria jogar minha máquina fotográfica no mar. Ela não quer que eu faça fotos aqui. Diz que essa baía é dela. Você a encontrou na praia?

A VELHA: Geraldo...

O FOTÓGRAFO: Sim?

A VELHA: Olhe para mim. [...] Geraldo, sou eu. Você não me reconhece mais? Sou eu, “a ressaca”. Aconteceu uma coisa esquisita. Desci para tomar um banho na maré montante e envelheci de uma vez só. Você entende? Envelheci de uma vez e de repente toda a vida que vivemos se encontra atrás de mim. Você compreende?

O FOTÓGRAFO: Sim, é mágica essa baía de Fundy. E é em Burncoat Head, nessa baía, que se tem a ressaca mais forte do Canadá, mais de dezesseis metros. Dá pra imaginar? Quer ver as minhas fotos? Posso mostrar...

A VELHA: Geraldo, a NOSSA vida está atrás de mim, você compreende? O sentido de nossa vida foi revertido pela ressaca... [...] Sou sua mulher, Geraldo, você não está me reconhecendo? Faz meio século que vivemos juntos. [...] Ele não acredita em mim... Envelheci de uma hora para a outra e ele não acredita em mim. Cada vez que a gente envelhece de uma hora pra outra ao lado do homem que a gente ama, o outro não percebe. Pode-se dizer que a gente envelhece por nada. Ele só se lembra do dia em que a gente se conheceu. E isso é tudo. ("A grande ressaca", *Cuidado com as velhinhas...*, p.126, 128-131).

O tempo na cosmologia visniequiana parece ser uma junção de duas concepções de tempo: o humano, finito, e o tempo divino, infinito, eterno, ou, como escrevem Chevalier e Gheerbrant, o tempo divino que consiste na negação do tempo, no ilimitado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 958). Apesar de as personagens perceberem a passagem do tempo, de sentirem a espera, esta é infinita, contínua, o tempo cronológico não passa efetivamente, ele é ilimitado. É a junção de tempos incompatíveis, que não dividem uma mesma medida comum. É o tempo divino percebido pelo homem. Quanto à passagem do tempo percebida de forma dissemelhante entre as personagens, recorre-se, novamente, ao *Dicionário de símbolos*:

Essa diferença de natureza que a inteligência dificilmente pode conceber é marcada, na Irlanda, por uma descontinuidade ou uma ruptura simbólica do tempo humano, cada vez que os humanos penetram no *sid* [...] ou entram em contato com as pessoas do *sid*. Creem haver estado ausentes por alguns dias ou alguns meses e, na realidade, estiveram-no durante muitos séculos: a consequência é que, se retornam à Irlanda e pisam na terra, adquirem subitamente a idade que teriam se houvessem vivido uma existência terrestre, e morrem bruscamente. Os personagens heroicos, ao contrário, podem ter passado muitos dias no *sid* e ter estado ausentes somente por algumas horas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 958).

A personagem d'A garota, que posteriormente se torna A velha, parece ter estado neste outro mundo, pois, quando retorna, o marido continua no mesmo tempo em que ela o havia deixado pela primeira vez.

Dizem ainda que na Irlanda, este contato entre os humanos e os seres que habitam o *sid* é limitado a um curto período de tempo entre dois anos, um período que não faz parte da realidade de nem um nem outro ano, ficando assim simbolicamente fora do tempo. Neste interstício as orgias rituais e os êxtases acontecem e são percebidas como escapadas do tempo. Entretanto, os autores complementam:

[...] é somente na intensidade de uma vida interior e não em um prolongamento indefinido da duração que essa escapada pode realizar-se: sair do tempo é sair completamente da ordem cósmica, para entrar em uma outra ordem, um outro universo. O tempo é ligado ao espaço, indissolivelmente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 958-959).

Há, em algumas peças de enredo, indicações temporais que podem indicar com precisão a época em que as obras se desenrolariam. No entanto, como a obra dramaturgica de Vişniec possui um caráter alegórico e os eventos observados por ele em guerras, conflitos e períodos ditatoriais se repetem, dando-lhe a sensação de que a palavra progresso não pode ser atribuída aos homens nestes casos, estas peças podem ser situadas temporalmente em qualquer um dos conflitos contemporâneos e, quiçá, naqueles ocorridos em outros tempos. Peter Burke no artigo “História como alegoria” demonstra através de inúmeros exemplos a utilização de eventos/fatos históricos antigos como alegorias para eventos atuais. Segundo o autor, seu estudo busca focalizar “as diferentes circunstâncias nas quais se tecem comentários a respeito de um evento (usualmente no passado) quando os comentadores estão, na realidade, ou mais intensamente, interessados em outro (usualmente no presente)” (BURKE, 1995, p. 197). Personagens históricas são utilizadas na pintura, no teatro, no cinema e na literatura a fim de discutir eventos que acontecem no momento de sua criação.

Em seu texto Burke distingue dois tipos de alegorias históricas: o pragmático e o metafísico. Sobre a alegoria pragmática, escreve o historiador inglês:

Nestes casos, a alegoria é um meio para um fim, e não um fim em si. Quando meios diretos de comentário político são suprimidos, é hora de usar o método de Esopo, como costumavam dizer os poloneses no tempo de seu regime comunista. [...] Exemplo famoso do método de Esopo no século XX é o filme de Eisenstein *Ivan, o terrível*, cuja segunda parte (feita em 1946, e tratando da crescente paranoia do governante autoritário), não pode ser exibido em público até a morte de Stalin, tão óbvio era o paralelo entre passado e presente. Exemplo igualmente famoso da cultura de outro superpoder da época é a peça de Arthur Miller *The crucible*, sobre a caça às bruxas no estado de Massachusetts do século XVII, encenada pela primeira vez em 1953, durante a caça às bruxas da era do macartismo. Curiosamente, críticos contemporâneos não faziam referência aberta à política de seu próprio tempo. Não que fossem obtusos; nesse caso, suas escritas também têm de ser lidas alegoricamente (BURKE, 1995, p. 200).

Quando Vişniec comenta que o espetáculo *Calígula* de Albert Camus, apresentado na década de 1980 durante a ditadura romena, era compreendido pelo público como uma alegoria, uma metáfora para a figura de Nicolae Ceauşescu, ele

está comentando sobre uma alegoria pragmática, apesar de, talvez, Camus ter se inspirado no nazismo para escrever sua obra.

Quando Matéi escreve *Por que Hécuba*, sobre a queda de Troia e o luto da protagonista, ele utiliza a guerra de Troia como uma alegoria para as guerras e conflitos contemporâneos. O sofrimento de Hécuba⁴⁴, ao receber dos deuses as cinzas dos seus dezenove filhos mortos na guerra, também pode ser lido como uma alegoria para as mães dos soldados que combateram nos confrontos do século XX, tema presente em *A palavra progresso...*, na qual as personagens denominadas simplesmente Mãe e Pai procuram o corpo de seu filho morto na guerra para que o luto se conclua. O próprio Vişniec comenta sobre a universalidade de *Por que Hécuba* na introdução presente no manuscrito desta peça que cedeu a Domnica Radulescu:

The pain of Hecuba is the universal pain of mothers who give birth to flesh for the cannons, to boys destined to die young, little ones who become child-soldiers at ten years old, children who at sixteen are already fanatic about but also fascinated with war, young men who at nineteen are already veterans and true war lords⁴⁵ (VIŞNIEC *apud* RADULESCU, 2015, p. 105).

Apesar de ambas as peças tratarem do mesmo tema, a forma alegórica de *A palavra progresso...* é diversa. Ela pode ser compreendida a partir do segundo tipo de alegoria proposto por Burke, o metafísico, definido da seguinte forma pelo autor:

Um segundo tipo de alegoria poderia ser descrito como *metafísico* ou *místico*, pois assume alguma espécie de conexão oculta ou invisível entre dois indivíduos ou eventos discutidos, por mais separados que estejam no espaço ou no tempo. Há uma óbvia analogia com a visão antiga, medieval e renascentista de *correspondência* entre o cosmos, o microcosmos e o corpo político. [...] O que se deve enfatizar é que, de acordo com essa visão, o presente é tido como uma espécie de *replay* ou reconstituição de acontecimentos passados. É como se, talvez Deus, estivesse escrevendo o nosso *script*. Esta é uma pressuposição subjacente no segundo tipo de

⁴⁴ No espetáculo *Por que Hécuba* apresentado pelo Teatro Vila Velha, com direção de Márcio Meirelles, em 2014, durante o monólogo d'O Velho Cego sobre o fim da guerra de Troia, imagens de abordagens policiais violentas são projetadas numa tela colocada nas laterais do espaço cênico, numa direta relação do massacre dos troianos com o massacre de pobres e pretos que acontecem cotidianamente no Brasil. Há a cena de uma mãe puxando um lençol e descobrindo o corpo sem vida de seu filho, e nesta cena a dor de Hécuba está presente. Há também imagens das abordagens policiais durante as manifestações de 2013, quando a guarda dissipa de forma autoritária, com balas de borracha, os manifestantes. A alegoria da guerra de Troia é aqui a alegoria para a guerra vivida no Brasil do Estado contra sua própria população.

⁴⁵ A dor de Hécuba é a dor universal das mães que dão à luz a carne para canhões, a meninos destinados a morrer jovens, pequenos que se tornam crianças-soldados aos dez anos de idade, crianças que aos dezesseis anos já são fanáticos, mas também fascinados pela guerra, jovens que aos dezenove anos já são veteranos e verdadeiros senhores da guerra (tradução nossa).

alegoria. Como diz o antropólogo norte-americano Sahlins, discutindo a percepção de capitão Cook pelos havaianos como uma reencarnação do seu deus Lono, “a história havaiana frequentemente se repete, uma vez que só na segunda vez ela é um acontecimento. A primeira vez é um mito”. Sua observação parece ser também aplicável à cultura ocidental. A questão que precisa ser discutida é se essa ideia em si tem uma história (BURKE, 1995, p. 201, grifos do autor).

Radulesco, ao iniciar a análise de *A palavra progresso...* em seu livro, localiza a “ação” da peça na Bósnia, logo após o término da guerra em 1995. Entretanto, no texto não há qualquer menção sobre o local em que moram os pais de Vibko. Em diversas passagens da peça se pergunta à Ida, sua irmã, vítima de tráfico sexual de pessoas durante a guerra, de qual país ela vem, sendo sempre sua única resposta cantar baixinho com palavras dificilmente identificáveis.

Ao longo da peça, objetos e ossadas de soldados da Segunda Guerra são encontrados pelo Pai, assim como os restos do corpo espalhados do Miliciano, que, no segundo ato, recebe os refugiados, pois pisou na mina que ele mesmo estava plantando. A ação pode também ter se passado em alguns dos países que lutavam pela independência na Guerra da Iugoslávia, pois há a menção de Josip Broz Tito por Vibko quando ele monologa acerca dos habitantes das covas nas clareiras da floresta. O que dá indícios também de que a “ação” se passa após esta guerra é uma réplica d’A Velha Louca quando ela negocia a informação sobre a localização do corpo de Vibko com seu pai:

A VELHA LOUCA: [...] E que me importa o que você pensa. Fomos jogados na merda de todo jeito. Você bem sabe que nada é de graça hoje em dia. Nós quisemos, nós também, entrar no capitalismo... E então o capitalismo chegou... E o capital são os restos mortais de nossos filhos. Obrigado, capital! Bom, agora vou embora (*A palavra progresso...*, p. 101).

Há nesta fala d’A Velha Louca as críticas traçadas pelo autor tanto da utopia comunista quanto do capitalismo que a substituiu: se há no comunismo a repreensão e a falta das liberdades individuais e de pensamento, no capitalismo há a opressão do capital, que transforma tudo em dinheiro, inclusive as pessoas e suas dores. Independente do evento histórico exato no qual a peça se localiza, ela manifesta a percepção que o autor tem do *replay* da história, da repetição de seu *script*, servindo, deste modo, como alegoria para os efeitos das guerras dos séculos XX e XXI.

A temática das vítimas da guerra também é o mote de *O corpo da mulher...*, localizada temporalmente após a Guerra da Bósnia já em seu título (*A mulher como campo de batalha ou Do sexo da mulher como campo de batalha na Guerra da Bósnia*). Aqui o trabalho de detecção dos corpos fica em segundo plano, como o agente causador dos traumas de Kate, a terapeuta. A imagem aqui trabalhada por Vişniec é o da subjugação da mulher e do uso do estupro como arma de guerra para desestabilizar o oponente.

No artigo “Campos de estupro: as mulheres e a guerra na Bósnia” (2011), Andréa Carolina Schvartz Peres escreve, partindo dos relatos que coletou em seu trabalho de campo em Sarajevo, na Bósnia-Herzegovina, entre 2007 e 2009, uma revisão da discussão acerca do estupro como arma de guerra, como instrumento de limpeza étnica e tentativa de extermínio. Como já anuncia o título, a autora registra, a partir de relatos, o que acontece nos campos de estupro. Nestes locais, que eram geralmente

escolas, armazéns, ginásios, hotéis, as mulheres – principalmente as bosniaquinhas (muçulmanas bósnias) – eram obrigadas a ter relações sexuais com mais de um soldado e várias vezes. Algumas ficavam presas durante meses até engravidarem e não poderem mais abortar. Em termos numéricos, calcula-se que cerca de vinte mil mulheres muçulmanas e croatas foram estupradas durante a guerra (PERES, 2011, p. 119).

Ao longo do artigo, Peres traz relatos de mulheres que vivenciaram a guerra e foram vítimas destes estupros. Um deles é de Samira, uma jornalista, que compara os campos de concentração e de estupro utilizados na guerra da Bósnia com aqueles de Hitler, pois “foi planejado para limpar e matar psicologicamente as pessoas”, já que Karadžić, líder dos sérvios bósnios e presidente da Republika Srpska, auto-proclamada no começo de 1992, “era psicólogo e sabia muito bem o que estava fazendo” (PERES, 2011, p. 128). De acordo com Ed Vulliamy, citado por Peres,

A violação de mulheres e meninas acontecia ou durante os expurgos da limpeza étnica, nas casas, nos barracões, em espaços públicos, ou em “campos” especiais. Algumas vítimas relataram que eram requisitadas para “servir aos combatentes sérvios”. Na associação para as vítimas do genocídio em Zenica, há evidência de dezessete “campos de estupro”, principalmente em motéis, escolas, serrarias e casas privadas. Há mulheres que foram pegas em suas casas e levadas às linhas de frente, onde eram submetidas “aos mais bestiais dos abusos”. Em Foča, mulheres relatam estupros em público, na frente de maridos e crianças, de vizinhos e de outros soldados (VULLIAMY *apud* PERES, 2011, p. 128).

Há, ao longo do artigo, outros relatos de mulheres bosniaquinas sobre a violência sexual sofrida, mas há também muitas que preferiram calar sobre o que sofreram. Segundo Peres, a maioria das mulheres abortaram os frutos dos estupros e aqueles que nasceram, em sua maioria, foram dados para a adoção.

A autora traz também a discussão em seu artigo acerca da perda da subjetividade da mulher ao tratarem a questão do estupro como arma de guerra. Muitas vítimas ainda encontram-se refugiadas, já que não conseguiram retornar às suas vilas, mesmo que este tenha sido um dos pontos levantados no Acordo de Dayton, que pôs fim ao confronto armado em 1995. Peres escreve que,

de acordo com o texto da associação “Mulheres – Vítimas da Guerra”, os estupros causaram nas mulheres consequências psíquicas, físicas e sociais. Segundo essa associação, são comuns problemas nervosos e cardiovasculares, diabetes, depressão, ansiedade, dificuldades sexuais, insônia, dificuldades de concentração e no trabalho. Muitas não querem casar e não conseguem ter relações sexuais. São mulheres que também perderam muitos parentes próximos e a própria casa. O que muitos chamam de stress pós-traumático é decorrente de todo um universo de perdas, incluindo o controle sobre o próprio corpo (PERES, 2011, p. 157).

As mulheres sobre as quais relata Andréa Peres são alegorizadas na personagem de Dorra em *A mulher...*. A descrição dos conflitos e dos estupros como arma de limpeza étnica trazida pela antropóloga são as imagens criadas por Vişniec em sua peça. Ao contrário do artigo que descreve os acontecimentos da guerra, o texto dramático apresenta as consequências através de Dorra, mas que presentificam aquilo que foi experienciado durante o conflito somente pelos diálogos e monólogos das personagens. A imagem do estupro como arma já começa a ser construída por Matéi no primeiro ato, com as impressões de Kate sobre a guerra, numa comparação de confrontos antigos com os atuais:

Kate lê fragmentos do seu diário.

KATE: Nas guerras interétnicas, o sexo da mulher se torna um campo de batalha. Foi o que se viu na Europa no final do século XX. O pênis do novo guerreiro está encharcado do grito das mulheres violadas, como outrora a faca do cavaleiro, do sangue do seu adversário (*A mulher...*, p. 99).

No quinto ato, outro fragmento do seu diário constrói a imagem do guerreiro balcânico contemporâneo:

KATE: [...] O guerreiro balcânico de nossos dias. Retrato. Alfabetizado. Escolarizado. Muito frequentemente com ensino médio completo e até mais.

Fascinado pela abundância ocidental. Seu sonho: ir morar na Alemanha ou nos Estados Unidos. Fala um pouco de inglês, arranha o alemão, sabe algumas palavras de italiano e de francês e sabe conversar em russo. Tanto grosseiro quanto melancólico. Anticomunista, mas nostálgico do período de “estabilidade”. Bebe demais, tudo o que lhe cai nas mãos. Infortúnio confesso: ele não tem país, não lhe deram um país, lhe roubaram seu país, ocuparam seu país, amputaram seu país, humilharam seu país. E sempre: o Ocidente o esqueceu, o Ocidente não honrou suas promessas, o Ocidente o traiu, o Ocidente é uma prostituta. Luta em nome do seu povo que jamais teve um país. Mas ele não tem adversário preciso. Não tem um campo de batalha claramente circunscrito (*A mulher...*, p. 107-108).

Nos atos seis, sete e nove há a imagem das consequências psíquicas em Dorra. No ato seis:

Dorra, sozinha em sua cama à noite, encolhida embaixo das cobertas.
 DORRA: Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio...
(Pausa. Levanta, desce da cama, vai ao lavabo, abre a torneira, enche o copo de água e bebe. Volta para a cama, se cobre com as cobertas).
 Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio. Eu te odeio... (*A mulher...*, p. 109).

Nos atos sete e nove a imagem do estresse pós-traumático de Dorra é formada por observações feitas por Kate:

KATE: Ficha de observação número um. O sujeito sofre de uma neurose traumática. *Traumatic neuroses* em inglês, *traumatische Neurose* em alemão, *nevrose traumática* em italiano. A causa dessa neurose traumática é o estupro que o sujeito sofreu há mais ou menos duas semanas. Aparentemente não houve lesão neurológica.
 Estado do sujeito: confusão mental, prostração, paralisia traumática. O sujeito não responde aos estímulos do mundo exterior. Como se obstina em não responder às minhas perguntas, deduzo que compreende o que eu lhe digo (*A mulher...*, p. 111).

Os estupros também são trazidos à tona na peça, por meio de um monólogo de Kate, como numa continuidade das imagens da guerra presentes na leitura de seu diário e de suas fichas de observação:

KATE (*para o público*): O novo guerreiro dos Bálcãs viola a mulher do seu inimigo étnico e assim dá um golpe de misericórdia em seu inimigo étnico. O sexo da mulher do seu inimigo étnico se torna um campo de batalha total. Em nenhum outro lugar, o ódio étnico se manifesta de modo tão brutal quanto nesse “novo” campo de batalha. O novo guerreiro não se expõe às balas, às bombas, aos tanques. Ele só se expõe aos gritos das mulheres. Mas isso só faz aumentar sua vontade de servir à pátria e ele vai até o fim. O novo campo de batalha do novo guerreiro: o sexo da mulher do seu

antigo vizinho. O sexo da mulher de seu antigo colega de escola, o sexo da mulher do seu próximo, que ele teve de chamar de “irmão” durante quase meio século (*A mulher...*, p. 117).

Neste ato, Matéi apresenta as mulheres como o ponto central das culturas, como responsáveis pela manutenção dos costumes, aquelas que mantêm as características da etnia de seus povos. Como em toda guerra em que se busca uma dominação do inimigo e a sujeição deste à sua cultural, há a destruição de tudo aquilo que representa a cultura e a memória do outro, como bibliotecas, templos, monumentos. Nos Bálcãs, os valores culturais se mantêm também pelas mulheres e, assim sendo, elas devem ser subjugadas, como um artefato cultural:

KATE: [...] Antes de ficar frente a frente, o guerreiro interétnico espera poder destruir a fonte de vitalidade do seu adversário. E essa fonte, ele a conhece bem. Pois ele foi vizinho do seu inimigo, trabalhou no mesmo lugar que seu inimigo, foi até muitas vezes convidado para a casa do seu inimigo, conhece todos os membros da família do seu inimigo, conhece todos os costumes dos seus inimigos. Para resumir, com seu inimigo sendo seu irmão, o guerreiro sabe que as mulheres que rodeiam seu inimigo são ao mesmo tempo sua fonte de vitalidade e seu ponto mais frágil. Os combatentes não violam por puro prazer selvagem ou por causa da tentação sexual. O estupro é uma forma de estratégia militar para desmoralizar o seu inimigo. O estupro, no caso concreto das guerras interétnicas na Europa, tem o mesmo objetivo que a destruição das casas do inimigo, das igrejas ou dos lugares sagrados do inimigo, dos seus vestígios culturais e dos seus valores (*A mulher...*, p. 119).

Segundo Peres,

o estupro foi em si um instrumento de propagação do medo, mas seu uso – em números, notícias etc. – fez com que a mensagem “entre homens” fosse passada: a mulher enquanto um corpo étnico, símbolo da família, mãe da nação, quando violentada, encerrava a vitimização de toda a nação e a necessidade de proteção por seus homens (ou apontava para seu fracasso, espécie de castração simbólica dos seus defensores) (PERES, 2011, p. 144).

A violação das mulheres é vista como a violação da cultura, como uma forma de atingir o oponente, o homem de outra etnia, apenas como um meio para se atingir um alvo. A mulher violada é a nação violada e é a incapacidade do homem de proteger sua pátria. Não é considerado o lado feminino neste ato e, após a guerra, as sequelas deixadas pelos estupros também são negligenciadas pelos governantes. A mulher é vista como um espólio de guerra como qualquer outro.

Para falar dos frutos dos estupros e do sentimento das mulheres quanto a essas crianças geradas a partir disso, Vişniec recorre mais uma vez ao grotesco. Aqui, esta categoria estética não gera o riso, mas o asco, o estranhamento, o mal-estar, as sensações que remetem possivelmente ao sentimento das mulheres violadas acerca das crianças que carregam que as fazem lembrar a violência sofrida:

Dorra sozinha, no escuro.

DORRA: *Eu estou aqui... Quem é você? Sou eu. Quem? Eu. Eu não te vejo. Vê, sim. O que é que você quer? Vá embora! Estou com fome. E daí? Você tem que me dar de comer. Você já comeu toda a minha carne. O que é que você ainda quer que eu te dê para comer? Você tem que me dar de comer. Já te dei todo o meu sangue. O que é que você ainda quer comer? Estou com fome. Você é minha mãe. Você tem que me dar de comer. Não sou sua mãe. Não queria ser sua mãe. Nunca serei sua mãe. Você não tem mãe. Tenho sim. Minha mãe é você. Você tem que me dar de comer. Não tenho mais nada. Não tem mais nada para comer dentro de mim. Estou vazia. Minha alma está vazia também, até ela. Se você não me der mais nada de comer, vou gritar. Grita! Quero escutar os seus gritos.*

(Escuta-se um grito horrível. É o grito de uma mulher no momento do estupro).

Não! Não! Para!

(Escutam-se os gritos).

Não! Não! Pelo amor de Deus. Parem! Parem! *(São talvez as palavras da mulher no momento do estupro).*

Não! Socorro! Socorro! Socorro! Parem! Me matem! Me matem!

(Pausa. Alguns segundos de silêncio).

Então? Parem! Parem! Mas eu parei. Então? O que é que você quer? Mas que já lhe disse. Quero que você me dê de comer. Ou você me dá de comer ou eu grito outra vez. Não, por favor, não recomece. Vou lhe dar de comer. Vou lhe dar de comer... (A mulher..., p. 177-178).

A criança, que aparece como parte da própria personagem, pode ser lida como a personificação do próprio estupro e até mesmo da própria guerra. A voz, que vem de dentro dela, indica que o estupro e a guerra já fazem parte do próprio ser de Dorra. Esta criança, que é a porta-voz da guerra neste e nos próximos atos, já se alimentou de todo seu sangue e de toda sua alma, deixando-a vazia.

A guerra e o estupro estão sendo gestados nas entranhas de Dorra, no vazio deixado por eles. A criança é filha da guerra, ela não conecta Dorra (e todas as mulheres representadas pela personagem) a sua família, ao companheiro, a sua nação, mas, ao contrário, conecta-a com o inimigo, com o sofrimento, desliga-a e a afasta de sua etnia. O efeito do estupro na psique de Dorra é presentificado pela criança que pede que a alimente, que pede afagos e a lembra o tempo todo do ocorrido.

O que está presente em *A mulher como campo de batalha* é o âmbito da subjetividade das mulheres que é desconsiderado quando o assunto é tratado por órgãos oficiais que discutem os efeitos das guerras e os acordos que devem ser respeitados pelos envolvidos ao fim desta. Vişniec, ao construir a guerra e as violações somente por meio do diálogo entre duas mulheres, reverte a lógica patriarcal em que a mulher é um instrumento, um meio para se alcançar algo, do espólio de guerra, e a coloca no centro da discussão das consequências do conflito na vida das mulheres que são, como sugere o dramaturgo, a parte vital de uma nação.

A alegoria aqui construída da mulher como campo de batalha, que parte do particular para o universal (HANSEN, 2006, p. 15), pode ser estendida além da guerra, quando governos visam proibir o aborto em todos os casos, desconsiderando a subjetividade e a vontade das mulheres, e tratando-as simplesmente como incubadoras de crianças que, posteriormente, não terão assistência deste mesmo Estado. A alegoria pode ser estendida aos fundamentalistas religiosos quando estes defendem que a mulher deve ser submissa ao homem, por ser inferior a ele segundo suas doutrinas. O corpo da mulher, mesmo em tempos de “paz”, continua sendo um campo de batalha quando não é dado a ela o poder de legislar sobre si própria, sobre sua sexualidade, sobre sua subjetividade. O estupro que acontece quotidianamente não tem a conotação que recebe na guerra, mas continua sendo a arma que homens covardes utilizam como demonstração de poder sobre os corpos das mulheres. O *script* continua a se repetir.

Quanto às imagens criadas na obra dramaturgica de Vişniec, tanto em *A mulher...* como em *A palavra progresso...* e também em *Por que Hécuba* a imagem da guerra se constrói nas tragédias vividas pelas personagens, principalmente pelas mulheres. Não é necessário recriar a cena dos estupros, não é necessário recriar a morte do filho em batalha, não é necessário recriar as cenas de batalhas que antecedem a queda da cidade de Troia para que se depreenda a imagem da guerra, não é necessário mostrar a causa e a guerra em si, mas sua constituição se dá em suas consequências, em seus rastros após seu término.

As imagens que fundam a cosmologia de Vişniec, como visto, também perpassam suas personagens, sejam elas homens, animais ou demais criaturas. À primeira vista, os caracteres visniequianos das peças de Lego e das peças de

enredo parecem diferentes entre si, sem que haja nada em comum entre eles, mas há algo que os une e que os torna pertencentes a esta cosmologia construída pelo autor: todas as personagens das obras aqui elencadas estão em situações de anormalidade, em estados de “exceção”, tanto na vida quotidiana (peças de Lego) quanto na reestruturação de si e de seu mundo pós-guerra (peças de enredo), numa “liminaridade” de acordo com a teoria de Victor Turner.

2.5 As personagens na janela

Victor Turner (1920 – 1983), antropólogo escocês, inicia seus estudos com análises de rituais, porém não delimita a compreensão desses aos eventos religiosos, mas deixa-os em aberto, com sentido amplo, que serão posteriormente estendidos para a análise das sociedades modernas e eventos que possuem caráter ritualístico. O autor cunha o termo “drama social”, que, a princípio, servia de método descritivo e analítico para seus estudos da vida aldeã de Ndembu, Zâmbia, mas ampliou-o como método para a compreensão das relações humanas em outros contextos (CAVALCANTI, 2013). Na obra *Dramas, Campos e Metáforas – Ação simbólica na sociedade humana* (1974/2008), no primeiro capítulo intitulado “Dramas sociais e metáforas rituais”, Turner inicia a exposição sobre criação do conceito de drama social pela discussão sobre metáfora, dado que muitos dos conceitos usados nas Ciências Sociais são metáforas, pois se apropriam de conceitos de outras áreas dando-lhe nova significação.

A metáfora surge num *insight*, quando um fenômeno é compreendido a partir da associação com outro, apoiado em uma analogia (chamado por alguns autores de metáfora-radical ou arquétipo conceitual). Turner vai buscar no teatro – área familiar ao antropólogo por herança de sua mãe, a atriz Violet Witter – a metáfora para explicar os processos, a vida social de determinado grupo (no caso os Ndembu) e como esse mundo “*in becoming*” (TURNER, 2008, p. 20) pode ser compreendido. Turner percebeu que os eventos que ocorrem nesta tribo levam a um *clímax*, um conflito que definirá o futuro dos indivíduos analisados. A percepção do funcionamento da estrutura das tragédias gregas fez com que o antropólogo chegasse à analogia entre teatro e a vida social e, assim, ao conceito de drama social. Escreve o antropólogo:

Com a minha convicção quanto ao caráter dinâmico das relações sociais, eu via movimento tanto quanto estrutura, persistência tanto quanto mudança e, na verdade, persistência enquanto um notável aspecto da mudança. Vi pessoas interagindo e, dia após dia, via as consequências de suas interações. Comecei então a perceber uma forma no processo do tempo social. E esta forma era essencialmente *dramática*. Aqui, minha metáfora e meu modelo eram uma forma estética humana, um produto da *cultura* e não da natureza. Uma forma cultural era o modelo para um conceito social científico (TURNER, 2008, p. 27. Grifos do autor).

Posteriormente, ao estudar povos diversos, Turner percebeu que este conceito de drama social poderia ser atribuído também a outras sociedades, mesmo que fossem maiores e mais complexas:

Uma das características que mais chamam a atenção na vida social dos Ndembu em suas aldeias era sua propensão ao conflito. O conflito era uma ocorrência comum entre grupos de aproximadamente duas dúzias de parentes que constituíssem uma comunidade aldeã. Ele se manifestava em episódios de irrupção pública de tensão que chamei de “dramas sociais”. Os dramas sociais ocorriam no que Kurt Lewin teria chamado de fases “anarmônicas” do processo social em andamento. Quando os interesses e atitudes de grupos e indivíduos encontravam-se em óbvia oposição, os dramas sociais me pareceram constituir unidades do processo social isoláveis e passíveis de uma descrição pormenorizada. Nem todo drama social alcançava uma resolução clara, mas parte suficiente deles o fez para que eu pudesse formular o que então chamei de “forma processual” do drama. À época, não pensava em usar tal “unidade processual” – como posteriormente chamei o gênero do qual o “drama social” é espécie – numa comparação intersocial. Não pensava nela como um tipo universal, mas pesquisas subsequentes [...] convenceram-me de que os dramas sociais, com estruturas temporais ou processuais muito parecidas com as que detectei no caso dos Ndembu, podem ser isolados para estudo em sociedades de todo tamanho e complexidade. (TURNER, 2008, p. 28-29).

O drama social, baseado nas tragédias gregas, parte da noção do conflito como um “mecanismo produtor da dinâmica e da unidade da vida social” (CAVALCANTI, 2013, p. 415). Turner constatou em seus trabalhos de campo que os dramas sociais se desenvolviam em quatro estágios: o primeiro, compreendido como a *ruptura* de relações sociais formais, sinalizada pelo “rompimento público e evidente, ou pelo descumprimento deliberado de alguma norma crucial que regule as relações entre as partes” (TURNER, 2008, p. 33); segundo, a fase da *crise*,

durante a qual [...] há uma tendência de que a ruptura se alargue, ampliando-se até se tornar tão coextensiva quando uma clivagem dominante no quadro mais amplo de relações sociais relevantes ao qual as partes conflitantes ou antagonicas pertencem (TURNER, 2008, p. 33).

Turner complementa dizendo que

Este segundo estágio, a *crise*, é sempre um daqueles pontos de inflexão ou momentos de perigo e suspense, quando se revela um verdadeiro estado de coisas, quando é menos fácil vestir máscaras ou fingir que não há nada e podre na aldeia. Cada crise pública possui o que eu agora chamo de características liminares, uma vez que se trata de um liminar entre fases relativamente estáveis do processo social, embora não seja um “limen” sagrado, cercado por tabus e afastado dos centros da vida pública. Pelo contrário, ele assume seu aspecto ameaçador dentro do próprio fórum e, por assim dizer, desafia os representantes da ordem a lidar com ele. Não pode ser ignorado ou desprezado (TURNER, 2008, p. 34).

A terceira fase na qual ocorre a *ação corretiva*,

[...] certos “mecanismos” de ajuste e regeneração [...] informais ou formais, institucionalizados ou *ad hoc*, são rapidamente operacionalizados por membros de liderança ou estruturalmente representativos do sistema social perturbado. Os tipos e a complexidade de tais mecanismos variam de acordo com fatores como a profundidade e a importância social compartilhada da ruptura, a inclusividade da crise, a natureza do grupo social no qual ocorreu a ruptura e o grau de sua autonomia no que se refere a sistemas de relações sociais mais amplos ou externos (TURNER, 2008, p. 34-35).

Turner salienta ao fim da explanação sobre a ação corretiva que, quando a correção falha, há uma regressão da crise, e complementa: “Neste ponto, a força direta pode ser utilizada nas formas variadas de guerra, revolução, atos intermitentes de violência, repressão ou rebelião” (TURNER, 2008, p. 36).

No quarto e último estágio acontece a *reintegração* do grupo social perturbado ou o reconhecimento e a legitimação social do cisma irreparável entre as partes em conflito (TURNER, 2008, p. 36).

Turner coloca o drama social como uma metáfora conceitual para os eventos observados em campos que, assim como os dramas nos palcos, se encaminham para um clímax. As peças de Vişniec não podem ser lidas como dramas sociais, já que não são ações completas como versa Aristóteles na *Poética*, e dado que não se trata de uma ação completa, elas não se encaminham para um clímax. Mas, ao contrário, suas personagens surgem como resultados de um processo que suscita um drama social, e após todos os ocorridos, buscam demonstrar as consequências destes eventos nas pessoas.

A cosmologia de Matéi seria o pós-guerra contemporâneo, que abrange os conflitos ocorridos nos séculos XX e XXI. Este é o ponto de partida das obras dramáticas analisadas, o tema/motivos ao qual retorna, o qual organiza suas

personagens. É a catástrofe como início, são as catástrofes inaugurais como citado no primeiro capítulo desta tese. As peças de enredo de Vişniec compreenderiam as fases três e quatro do drama social tal qual desenvolvido por Turner, pois tais peças mostram o quarto estágio da teoria, no qual ocorre a legitimação social do cisma entre as partes em conflito.

Os dramas sociais, de acordo com Turner, fazem parte da estrutura da organização de uma comunidade. E mesmo que descrevam os momentos de crise, estas fazem parte do funcionamento destas sociedades, dizem respeito às relações formais entre seus atores. Segundo o autor,

[...] o conceito de “drama social” está no âmbito das afirmações estruturais positivas; ele se atém principalmente às relações entre as pessoas em sua qualidade de *status*-papel e entre grupos e subgrupos enquanto segmentos estruturais. Aqui, “conflito” é o outro lado da moeda da “coesão”, sendo “interesse” o motivo que vincula ou separa estas pessoas, estes homens servem a direitos estruturais e obrigações, imperativos e lealdades (TURNER, 2008, p. 40-41).

Os dramas sociais estão, de certa forma, ligados à realização dos rituais. Quando fez trabalho de campo com os Ndembus, Turner percebeu que os conflitos entre os nativos levavam à realização de um ritual que solucionaria determinado problema, como o Ritual Isoma, analisado pelo antropólogo no capítulo “Planos de classificação em um ritual da vida e da morte”, da obra *O processo ritual – Estrutura e Antiestrutura* (1974/2013). Este ritual é conhecido pelos Ndembus como um dos “rituais das mulheres”, “sendo uma subclasse dos ‘rituais dos espíritos ancestrais’” (TURNER, 2013, p.27). O Isoma é um ritual de cura para a infertilidade causada pelo esquecimento da sombra da “mãe morta, da avó materna ou de qualquer outra ancestral matrilinear morta” (TURNER, 2013, p.27). As aldeias ndembu são matrilineares, que definem a colocação social do indivíduo, mas a autoridade desta sociedade mantém-se nas mãos dos homens. Quando se casam, as esposas passam a viver nas aldeias dos maridos e a adaptação delas muitas vezes leva ao desentendimento entre a mulher e sua nova família. Os rituais, então, seriam utilizados como uma forma de lidar com estes conflitos. Segundo Turner,

Entre as finalidades implícitas do *Isoma* incluem-se a restauração da correta relação entre matrilinearidade e casamento, a reconstrução das relações conjugais entre mulher e marido e finalmente a fertilidade da mulher; por conseguinte, do casamento e da linhagem. Conforme os ndembus explicam, a finalidade explícita dos ritos está em dissipar os efeitos daquilo que

chamam *chisaku*. Em sentido lato, *chisaku* indica “infortúnio ou doença, devidos ao descontentamento das sombras ancestrais ou à queda de um tabu” (TURNER, 2013, p. 33).

É importante salientar que este ritual é também considerado um rito de passagem, pois, após a realização do ato, a mulher em questão deixa sua condição de pessoa infértil para alguém que proverá crianças para a aldeia. Durante a organização do ritual, que inclui a coleta dos remédios e a preparação do local de sua realização, a mulher fica reclusa em uma pequena choça construída por seu marido. A mesma que é feita para as moças que passaram pelo rito de puberdade, pois “a paciente é como uma noviça. Da mesma forma como uma noviça na puberdade ‘cresce’ até tornar-se mulher, de acordo com o modo de pensar dos ndembus, assim também a candidata do *Isoma* deverá crescer de novo para tornar-se uma mulher fértil” (TURNER, 2013, p. 35). Neste momento, a mulher está à margem da sua aldeia, num interstício entre aquela que não cumpre com seu papel social dentro do coletivo e, aquela que retorna como mulher fértil que lembra e cultua seus antepassados. Este momento constitui-se, de acordo com Turner, numa liminaridade:

O autor concebe a ideia de liminaridade como correspondendo a um momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social. Liminaridade é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente. Segundo Turner, a vida social se movimenta a partir de um movimento dialético, envolvendo estrutura social e *communitas*, estrutura e antiestrutura, alimentado pelas práticas rituais (NOLETO; ALVES, 2015, s/p).

Aqueles que se encontram no estado de liminaridade,

como os neófitos nos ritos de iniciação ou de puberdade, podem ser representadas como se nada possuíssem. Podem estar disfarçadas de monstros, usar apenas uma tira de pano como vestimenta ou aparecer simplesmente nus para demonstrar que, como seres liminares, não possuem *status*, propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social, posição em um sistema de parentesco, em suma, nada que as possa distinguir de seus colegas neófitos ou em processo de iniciação. Seu comportamento é normalmente passivo e humilde. Devem, implicitamente, obedecer aos instrutores e aceitar, sem queixa, punições arbitrárias. É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes,

para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida (TURNER, 2013, p. 98).

Os indivíduos que se encontram nessa situação liminar tendem a criar entre si laços de camaradagem e igualitarismo. As posições sociais que possuíam antes do início do processo ritual desaparecem e tendem a ser homogeneizadas. Essas pessoas situam-se dentro e fora do tempo, pois estão apartadas da estrutura social a qual antes pertenciam, mas, ao mesmo tempo, passam a pertencer a outros grupos, considerados por Turner como antiestruturas, denominados por ele de *communitas* (TURNER, 2013, p. 98-99).

De acordo com o verbete que explica a liminaridade na *Enciclopédia de Antropologia – USP*,

Em sua obra, Victor Turner concebe a liminaridade como condição social efêmera vivenciada por sujeitos temporariamente situados fora da estrutura social, dando origem ao que ele denomina *communitas*, isto é: uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. Os sujeitos liminares agrupados pela *communitas* são marcados pela submissão, silêncio e isolamento, considerados como tábula rasa em relação à nova posição social a ser assumida após a conclusão do ritual de passagem. O autor opta pelo termo latim *communitas* à noção de comunidade, de modo a não conferir circunscrição espacial aos vínculos entre os sujeitos liminares, já que o caráter de antiestrutura da *communitas* está baseado em relações sociais e não em pertencimentos territoriais (NOLETO; ALVES, 2015, s/p).

Transpondo, de forma análoga, a teoria de Victor Turner para a análise das personagens visniequianas, percebe-se que estas se encontram num estado de liminaridade se se considerar o contexto de pós-guerra ou pós-conflitos nos quais os caracteres se situam nas peças e também as personagens da “vida real” das quais Vişniec retira o substrato de sua obra.

Cada personagem está submetida em sua conjuntura às “autoridades”, aos rituais que lhe são impostos: seja do ditador comunista que tem um rosto, seja do capitalismo onipresente que os submete a uma ditadura tão cruel quanto a de outros sistemas econômicos, seja da nova organização de seu novo-velho país, que os submetem a uma nova ordem e à perda de sua identidade e naturalidade. As personagens de Matéi formam uma *communitas*, pois mesmo que não apareçam todas numa mesma peça, elas transitam pelas diferentes obras e relacionam-se entre si em diferentes momentos na autofagia que perpassa o conjunto das obras do autor.

O estado de liminaridade que personagens estão submetidas é definido pelas guerras que antecedem as obras, que podem ser lidas como as catástrofes iniciais das peças. Segundo Turner, as guerras são consideradas ritos de crise da vida, que também se caracterizam como ritos de passagem, pois, quaisquer eventos que acompanham

[...] qualquer mudança de tipo coletivo de um estado para outro, conforme acontece quando uma tribo inteira entra em guerra ou uma grande comunidade local executa um rito a fim de anular os efeitos da fome, da seca ou de uma praga. Os ritos de crises da vida e os rituais de investidura num cargo são quase sempre ritos de elevação e *status*. Os ritos regidos pelo calendário e os ritos de crise do grupo podem algumas vezes ser ritos de inversão de posição social (TURNER, 2013, p. 157).

No artigo “The Uses and Meanings of Liminality”, Bjørn Thomassen esmiúça o conceito de liminaridade, verificando e analisando como esse conceito é cunhado por Turner e como é atualizado por antropólogos ao ser empregado na análise de sociedades modernas e nos diferentes estados que os indivíduos contemporâneos podem se encontrar. Escreve Thomassen:

In Turner’s own words, liminality refers to any “betwixt and between” situation or object. It is evident that this understanding opens up space for possible uses of the concept far beyond that which Turner himself had suggested. Speaking very broadly, liminality is applicable to both space and time. Single moments, longer periods, or even whole epochs can be liminal. Liminal places can be specific thresholds; they can also be more extended areas, like “borderlands” or, arguably, whole countries, placed in important in-between positions between larger civilizations. Liminality can also be applied to both single individuals and to larger groups (cohorts or villages), or whole societies, or maybe even civilizations⁴⁶ (THOMASSEM, 2009, p. 16-17).

Em outras palavras, o estado liminar pode ocorrer em diferentes períodos com diferentes sujeitos, por tempos longos ou breves, em locais pequenos ou

⁴⁶ Nas próprias palavras de Turner, liminaridade se refere a qualquer situação ou objeto “nem lá nem cá” [ou “aquém e além dos pontos fixos”, “entre dois mundos” e “entre e entrementes”, como sugere o tradutor de Turner em *Floresta de Símbolos*]. É evidente que essa compreensão abre espaço para os possíveis usos do conceito muito além do que o próprio Turner havia sugerido. Falando de maneira ampla, liminaridade é aplicável tanto para o espaço quanto para o tempo. Momentos únicos, períodos mais longos, ou mesmo épocas inteiras podem ser liminares. Lugares liminares podem ser limites específicos; eles também podem ser áreas mais extensas, como “fronteiras” ou, discutivelmente, países inteiros, situados em posições intermediárias entre civilizações maiores. Liminaridade pode também ser aplicada tanto para indivíduos singulares quanto para grupos maiores (coortes ou vilas), ou sociedades inteiras, ou até mesmo civilizações (traduzido por Eduardo Severino).

extensos: todo aquele estado⁴⁷ intermediário em que os sujeitos podem se encontrar, podem ser considerados como liminaridade.

Ainda no mesmo artigo, Thomassem estrutura os tipos de experiências liminais em um quadro, indicando quais estados podem ser considerados liminais, quem pode figurar nestes estados e quando:

Tempo	Sujeitos	Individual	Grupo	Sociedade
Momento		Evento repentino que afeta a vida de alguém (morte, divórcio, doença) ou ritual de passagem individualizado (batismo, rito de passagem para a feminilidade, como ocorre entre os Ndembus)	Ritual de passagem para a masculinidade (quase sempre em coortes), cerimônias de graduação etc.	Uma sociedade inteira enfrentando um evento repentino (invasão repentina, desastre natural, praga) no qual as distinções sociais e a hierarquia normal desaparecem. Carnavais. Revoluções.
Período		Estágios críticos de vida Puberdade ou adolescência	Ritual de passagem para a masculinidade, que pode se estender por semanas ou meses em algumas sociedades; Viagens em grupo.	Guerras. Períodos revolucionários.
Época (tempo de vida)		Indivíduos permanecendo “do lado de fora da sociedade”, por escolha ou por designação. Vida monástica. Em algumas sociedades tribais, indivíduos se mantêm “perigosos” por conta de um rito de passagem falho. Gêmeos são permanentemente liminais em algumas sociedades.	Fraternidades religiosas, minorias étnicas, minorias sociais, transgêneros, grupos de imigrantes “betwixt and between” a velha e a nova cultura. Grupos que vivem no limite das “estruturas normais”, frequentemente percebidos tanto como perigosos como “sagrados”.	Guerras prolongadas, instabilidade política duradoura, confusão intelectual prolongada; incorporação e reprodução da liminaridade nas “estruturas”. Modernidade como “liminaridade permanente”?

THOMASSEM, 2009, p. 17. Tradução nossa⁴⁸.

⁴⁷ Turner compreende o conceito de estado como “uma ‘condição’ relativamente fixa ou estável”, e tenderia a incluir, no seu significado, certas constantes sociais, como estatuto legal, profissão, cargo público ou ocupação habitual, posição ou categoria. Considero que o termo designa, também, a condição de uma pessoa tal como é determinada pelo seu grau de maturidade culturalmente reconhecido, como quando se fala do ‘estado de casado ou solteiro’ ou do ‘estado de infância’. O termo ‘estado’ pode aplicar-se, igualmente, às condições ecológicas, ou à condição física, mental ou emocional em que uma pessoa ou grupo se encontra num determinado momento. Um homem pode estar em estado de boa ou má saúde, uma sociedade em estado de guerra ou paz, fome ou fartura. Estado, em suma, é um conceito mais abrangente do que *status* ou cargo e se refere a qualquer tipo de condição estável ou recorrente culturalmente conhecida” (TURNER, 2005, p. 137).

No quadro em questão, Thomassem localiza os indivíduos nos tempo e espaço em que as experiências liminares podem ocorrer. E demonstrando que a liminaridade não precisa necessariamente acontecer após ritos institucionalizados como aqueles compreendidos por Turner e van Gennep, por exemplo, mas pode ocorrer após eventos súbitos, sobre os quais determinada sociedade não possui controle. São exemplos desastres naturais e guerras ou períodos revolucionários que, apesar de contarem muitas vezes com eventos bastante simbólicos e normalmente haver mudanças de estado para determinado povo e lugar após os conflitos, estes não são considerados como rituais de passagem *per se*, como um batismo ou os rituais da puberdade.

Além disso, o antropólogo dinamarquês analisa em seu quadro quem são os possíveis indivíduos que se localizam em estados liminares. Ele demonstra que, no mundo contemporâneo, as minorias étnicas, sociais, transgêneros, migrantes estão na liminaridade das sociedades, estado no qual Turner, em sua obra, localizava alguns artistas, mormente aqueles adeptos da contracultura norte-americana, assim como fraternidades religiosas, como os monges ou os franciscanos. Na sociedade atual, aqueles que se encontram em estado liminar, ao que tudo indica, são aqueles que não seguem os padrões definidos pela sociedade capitalista, aqueles que não têm a orientação sexual “correta”, aquele que não consome ou não pode consumir conforme os ditames do mercado, aqueles que não possuem o padrão corporal, a cor da pele ou a naturalidade adequadas. Não por acaso que, no último quadro, há a consideração de que a modernidade é vista como um estado liminar, já que as estruturas, antes bem delimitadas, os rituais de passagem institucionalizados não conseguem mais organizar e nem definir o mundo contemporâneo.

De acordo com o quadro proposto por Thomassem a partir das definições de liminaridade de Turner e de outros antropólogos posteriores a ele, pode-se perceber que as personagens de Vişniec nas obras aqui analisadas se encontram em estados liminares, seja no tempo, seja no espaço, seja temporariamente ou de forma permanente. As personagens das peças de “enredo”, *A palavra progresso...*, de *Migraaaantes...*, *A mulher...* e *Um trabalhinho...* estão, cada uma a seu modo, na liminaridade, seja ela espacial ou temporal de forma mais explícita.

⁴⁸ Consta o quadro original em inglês nos anexos.

Em *A palavra progresso...*, a Mãe e o Pai, apesar de terem retornado a sua casa, o lugar que esta se encontra não é mais o país de onde eles saíram, ele é agora outro lugar, como diz O Miliciano no início da peça:

O MILICIANO: [...] Bom... Escutem bem... Olhem bem nos meus olhos... O país que recebe vocês hoje não é mais o mesmo... Essa terra que vocês pisam com os pés, hoje, está encharcada de sangue de nossos heróis. Isso não tem nada a ver com o país que vocês deixaram há alguns anos. Esse país, hoje, é livre, independente e orgulhoso! Sei bem que entre vocês há alguns que não queriam que esse país fosse livre, independente e orgulhoso! Esse país para o qual meus camaradas e eu demos nosso sangue agora está mais forte. [...] É por isso que esse país dá permissão para vocês voltarem para casa. É por isso que esse país agora lhes dá permissão para atravessar sua nova fronteira... Já que este país tem agora uma verdadeira fronteira, que é esta linha branca... esse lugar traçado com o nosso sangue é um lugar sagrado... Compreenderam bem? (*A palavra progresso...*, p. 14).

Além de o país não ser o mesmo, as personagens, ao que leva a crer, passaram um período como refugiados, e posteriormente são aceitas de volta nesta nova configuração de país. Apesar retornarem para as ruínas que um dia fora sua casa, a sua nacionalidade está perdida, assim como sua terra natal que já não existe mais. Ao retornarem a este novo país, O Pai e A Mãe passam a ser estrangeiros na própria casa. Os antigos e novos vizinhos se apropriaram dos espólios da guerra e dos corpos daqueles que padeceram, deixando-os ainda mais na posição daqueles que não pertencem mais àquela terra.

Quanto a Vibko, o filho, como seu corpo ainda não foi encontrado e pranteado por sua família, ele está no espaço liminar entre a vida e a morte, pois apesar de haver a certeza de que ele está morto, como ainda não houve a possibilidade de luto, ele vaga pedindo que seu pai encontre seus restos para, enfim, deixar o entrelugar no qual se encontra. Ida, a filha, vítima do tráfico sexual de pessoas, não pertence a lugar algum, sua nacionalidade não é revelada e ela é passada de “patrão para patrão”, terminando, por fim, no mesmo espaço liminar que seu irmão.

Em *Migraaaantes...*, apenas algumas personagens não se encontram em estado de liminaridade. Entre elas estão As apresentadoras do Salão de Novas Tecnologias Anti-migração e As garotas do Salão das Cercas e Muros que divulgam os produtos para conter a massa de migrantes que se aproximam da Europa e O Presidente e O Assessor do politicamente correto que preparam discursos

politicamente corretos que, segundo a personagem d'O Assessor, “[...] que nos permite dar lições sem sermos obrigados a encontrar soluções” e que enquanto não se tiver meios para resolver os problemas do mundo “[...] continue sendo politicamente correto. Isso permite que o senhor não precise vê-los” (*Migraaaantes...*, p. 138-139). Os demais caracteres da peça são personagens liminares no sentido estrito, pois são aqueles que saíram de sua pátria em momentos de conflito ou para fugir de condições indignas de vida e alguns deles são minorias étnicas. Há as minorias sociais, como A cantora e dançarina com véu, que está à margem de sua sociedade e é culpada de todo o pecado que existe, porque as formas se seu corpo, se descobertas, “poderiam perturbar a paz social” e “provocar tempestades furacões, maremotos...” (*Migraaaantes...*, p. 85-86).

Aqueles que se beneficiam do infortúnio alheio, como Os coiotes, O homem da maleta, que comercializa órgãos humanos, e os Traficantes de pessoas também estão numa condição liminar ao exercerem atividades que violam a integridade humana, possibilitadas pelas circunstâncias que marginalizam as outras personagens, deixando-as à mercê destes “negociantes” que agem de forma ilegal e, logo, à margem das sociedades as quais pertencem, mesmo que estejam agindo praticamente de acordo o discurso capitalista que rege o Ocidente para onde se dirigem os migrantes.

Na peça *A mulher...*, ambas as personagens encontram-se no tempo e no espaço liminares. Elas estão fora de seus países por conta de guerras e, cada uma a seu modo, é vítima destes conflitos que as obrigaram a sair da sociedade estruturada. A condição de liminaridade de Dorra é mais explícita por ter vivenciado de forma mais contundente os efeitos da guerra, tanto na perda de sua pátria quanto da própria subjetividade devido aos estupros do refúgio fora de seu país. Kate, por seu turno, apesar de encontrar-se na condição apresentada na peça por conta de um trabalho, este a colocou em contato com os conflitos que ocasiona o estado de perturbação no qual se encontra. Por mais que seja americana, que não tenha participado da guerra exatamente e não seja responsável por tal, o fato de trabalhar com os efeitos da guerra, com os corpos daqueles que morreram em combate, a coloca também numa situação liminar, pois acaba por ser também vítima (mesmo que indireta) da violência da guerra.

Os palhaços de *Um trabalhinho...* são personagens liminares no tempo, pois sua prática e sua graça estão localizados no passado. Estão presos nos recortes de

jornais antigos que exaltavam sua performance cômica. Mas agora vestem trapos alagados que são um arremedo do que um dia constituíram seu figurino para se candidatar a uma vaga de palhaço que será avaliada por entrevistadores que nunca vêm. O tempo, conforme visto anteriormente, é um elemento predominante em toda a peça. Ele é um tempo intermediário, que não é mais o passado glorioso do circo e é um futuro que nunca chega. Os palhaços estão numa condição de dupla liminaridade: tanto no tempo, pois a velhice, considerando as características levantadas pelos antropólogos, é também um estado liminar, assim como a liminaridade do artista, aqueles que não se adequam às estruturas da sociedade. O cenário é um entrelugar alegórico: é uma sala com portas à direita, à esquerda e ao fundo, talvez alegorizando o passado do qual vieram (a porta da esquerda), o futuro para onde tentam se encaminhar (a porta da direita), mas sua realidade se encontra na porta do meio, um armário, no qual se encontram os palhaços (metaforicamente) mortos.

As personagens das peças de enredo de Vişniec têm em comum outra característica levantada por Turner dos sujeitos liminares:

Outra característica estruturalmente negativa dos seres transicionais é a de não *terem* nada. Não têm *status*, propriedade, insígnia, vestimenta secular, graduação, posição de parentesco, nada que possa distingui-los, estruturalmente, de seus companheiros. Sua condição é, na verdade, o próprio protótipo da pobreza sagrada. Os direitos sobre a propriedade, os bens e os serviços são inerentes às posições da estrutura político-jurídica. Na medida em que não ocupam tais posições, os neófitos não exercem esses direitos. Nas palavras do Rei Lear, representam “o homem nu e desabrigado” (TURNER, 2005, p. 143).

Aqueles que figuram nas peças e que constituem a *communitas* visniequianas possuem esta característica percebida por Turner daqueles que enfrentam os ritos de passagem e passam a pertencer a um grupo homogêneo, o qual se distancia estruturalmente das sociedades organizadas. As personagens, em sua maioria, são desprovidas de bens, de *status* social e até mesmo de identidade, já que elas não são propriamente denominadas, com nome próprio, mas recebem identificação genérica (A menina, A mulher, O homem, O presidente etc.), que pode representar qualquer indivíduo na mesma condição das personagens.

Considerando esta característica, as personagens das peças de Lego estão numa condição liminar ainda mais manifesta: as denominações são vagas como nas peças de enredo bem como o espaço e o tempo (período) nos quais se encontram

os caracteres, estendendo a alegoria para qualquer indivíduo, em qualquer tempo e qualquer lugar nos quais haja determinada ação ou sentimento representado na peça. São os humanos da modernidade, que estão perenemente em estado liminar. O cego, Os combatentes (mortos) que retornam ao seu lar, O morador de rua, As crianças, personagens sem nome em diálogos-monólogos, personagens que não possuem *status* na sociedade organizada, não possuem identidades e características que os distingam uns dos outros.

Há, no entanto, duas personagens das peças de Lego nas quais o simbolismo do homem moderno em estado liminar são mais proeminentes e parecem sintetizar esta condição: O homem-lixo, personagem do esquete homônimo, o qual passa por situações em que é literalmente tratado como uma lixeira, onde as pessoas, de maneira incontrolável, descartam o próprio lixo. Em um momento, pergunta o protagonista:

- Por favor, senhor, será que eu poderia fazer uma pergunta?
- Sim, é claro. Com prazer.
- Como é possível que o senhor jogue seu lixo num ser vivo, e não na lata de lixo ou num saco de lixo?
- Você sabe, é muito estranho mesmo. É um pouco como se fosse um reflexo independente de qualquer vontade.
- Mas você bem vê que eu sou um ser humano, que eu me mexo, que respiro... enfim, que sou um cidadão como outro qualquer.
- É verdade, senhor, mas... O senhor tem uma atitude, uma cara, um jeito de ser... Enfim, como posso me expressar, todo o seu ser, se você quiser, tudo nele atrai imperiosamente o lixo... (*Teatro decomposto...*, p. 61-62).

Ao fim do esquete, depois de suportar todos os lixos atirados contra ele ao ponto de se acostumar com a atitude das pessoas para consigo, ele é submetido a outro tipo de lixo:

Três homens impecavelmente vestidos pegam você em plena rua e o levam para uma sala vazia. Eles o amordaçam e o acorrentam a uma cadeira. O filósofo⁴⁹ da cidade, ele também impecável, sobre num estrado e faz um longo discurso sobre as dificuldades de ser. Seu cérebro capta os berros dele com avidez, como um buraco negro que capta os detritos da criação do mundo.
(Ah, a imortalidade, que lixo!) (*Teatro decomposto...*, p. 62).

Depois de ser literalmente tratado como lixo pelas pessoas, alegorizando, talvez, a falta de respeito e cuidado dos humanos uns com os outros, sem o

⁴⁹ Interessante destacar que no espetáculo *Espelho para cegos*, de 2018 do Teatro Vila Velha, quem faz o monólogo é uma mulher-lixo e o “filósofo” é substituído por “pastor”, alterando o significado do esquete e salientando o machismo presente na sociedade e, principalmente, nas religiões pentecostais.

reconhecimento da humanidade do outro, num ato de reificação simbolizado pelo lixo atirado contra a personagem, ao fim do esquete, Matéi indica quais são os outros lixos aos quais o homem contemporâneo está submetido, os resíduos das ideologias dominantes que são atiradas contra e absorvidas pelo indivíduo que não esboça qualquer reação contra tal bombardeamento de ideias. O sujeito aqui representado, num primeiro momento, tenta questionar o tratamento ao qual é submetido, mas com o passar dos dias, se acostuma e até passa a buscar o olhar daqueles que o tratam como lixo:

Depois de virar um homem-lixo, você sempre fica estupefato do que lhe acontece. “Claro que sou passivo demais”, fala pra si mesmo o tempo todo, mas você não sente nenhum desejo de protestar. Pelo contrário, cada vez que alguém enfia uma nojeira no seu bolso, você sente um calorzinho discreto e aconchegante. Você está sempre buscando o olhar dos outros e eles, quase sempre, sorriem para você (*Teatro decomposto...*, p. 61).

A liminaridade aqui destacada acontece pela passividade do indivíduo moderno, que perde sua identidade, que não se impõe sobre os acontecimentos de sua vida e simplesmente absorve todo o lixo que dispensam a ele. Todas as outras personagens desta peça têm reações parecidas com o homem-lixo, pois se deixam consumir por seus animais, pelos animais alheios, deixam-se passar por lavagens cerebrais e preferem a segurança de seus círculos nos quais nada os pode afetar. Thomassem salienta, ao citar o trabalho de Arpad Szokolczai que diagnostica a modernidade como uma “liminaridade permanente” a partir da análise de sociedades de larga escala (THOMASSEM, 2009, p. 19), que o sujeito contemporâneo encontra-se neste estado liminar constante, pois seu papel na sociedade não é mais definido e esta tampouco é estruturada como deveria ser. A modernidade se coloca como um tempo de indefinição, quando as pessoas podem ser tudo, mas ao mesmo tempo não definem suas identidades, assim como as personagens das peças de Lego. Os indivíduos destas peças são tão desprovidos de rosto que o dramaturgo dá a indicação de que um mesmo ator pode interpretar mais de uma personagem na peça, sendo os papéis intercambiáveis, para que a identidade fluída seja ainda mais destacada.

Outro esquete que explicita os entrelugares contemporâneos é “Espere o calorão passar”, parte da peça *Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias*, que conta com três personagens: A sentinela dos direitos do homem, A mulher que

carrega uma criança nos braços e A criança que cresceu neste meio tempo. A mulher que carrega uma criança nos braços é uma refugiada que tenta atravessar uma fronteira e é impedida por A sentinela dos direitos do homem, denominação que evidencia que aqueles que não são europeus e/ou americanos, são destituídos de qualquer direito e dignidade. A rubrica que inicia a peça intensifica ainda mais este sentido:

A mulher que carrega uma criança nos braços. A sentinela dos direitos do homem. A mulher que carrega uma criança nos braços entra e para diante da linha que marca a fronteira entre a no man's land (terra de ninguém) e o território dos direitos do homem ("Espere o calorão passar", *Cuidado com as velhinhas...*, p. 23).

A condição liminar d'A mulher que carrega uma criança nos braços (e aqui também se pode mostrar o ato de negar a mesma dignidade dos homens às mulheres), de não pertencer à sociedade estruturada se demonstra, no absurdo da fala d'A sentinela.

A SENTINELA DOS DIREITOS DOS HOMENS: Você está aqui na fronteira terrestre dos direitos universais do homem. Se você der um passo à frente, vai entrar ilegalmente no território dos direitos universais do homem, universalmente reconhecidos e universalmente respeitados. Se você der um passo a mais, vai penetrar ilegalmente no território da dignidade humana absoluta, com validade e aceitação universal. Não é certo entrar ilegalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta. Mas vamos ajudá-la a entrar legalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta. Você vai ver... uma vez tendo entrado legalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta, você vai poder florescer, começar uma vida nova e dar a seu filho o sentido da dignidade universal absoluta. Mas primeiramente é preciso apresentar seus documentos. Você tem um passaporte válido? ("Espere o calorão passar", *Cuidado com as velhinhas...*, p. 25).

Tudo aquilo que é garantido para alguns é negado por outros nas fronteiras colocadas exatamente por esses que definem quais são os direitos e quem os pode ter. A fronteira pela qual tenta passar A mulher não é somente a fronteira geográfica, mas também a fronteira religiosa, étnica, de gênero. A liminaridade, no mundo contemporâneo, não é mais definida por ritos de passagem regulares, não é posta mais àqueles que, de alguma forma, não se encaixam nas estruturas da sociedade, mas são definidas politicamente, e todos aqueles que não possuem as características dos "escolhidos" ficarão neste estado liminar de forma permanente.

Ao fim da leitura das peças, constata-se que o conjunto da obra visniequiana é a alegoria do nosso tempo, do homem contemporâneo, do absurdo que surge após Segunda Guerra Mundial. É aquele absurdo percebido por Beckett que ele tão bem representa nas imagens das suas peças. Ao invés de se reestabelecer um sentido para o mundo, a sensação de absurdo só se aprofunda no século XXI, com a solidão humana, com a falta de contato e empatia humana e os conflitos continuam tão ou mais absurdos do que aqueles do século passado. Não há um tempo, porque esse parece suspenso, parece estar sempre se repetindo, como em *Um trabalhinho...*. O espaço é configurado como no esquete “Espere o calorão passar”, onde há sempre fronteiras entre as pessoas diferentes e aqueles que seguem o padrão aceito. Os seres humanos são solitários como em “O morador de rua” ou tem encontros fortuitos com personagens até então desconhecidas, que vêm e vão e nenhum vínculo se forma entre elas.

Os seus homens são aqueles observados por Turner, em seus dramas sociais e que estão à margem, na liminaridade dos eventos que ocorreram ou que ainda estão por ocorrer, quem pode saber? O homem no liminar é o homem contemporâneo, aquele que não se sente pertencente ao mundo no qual vive, pois está sempre na iminência de algo está por acontecer, um novo ritual que ressignificará (ou dará significado) a sua existência.

3 Capítulo terceiro ou Pesquisa sobre os espetáculos de um dramaturgo romeno

Inicia-se este capítulo com uma sentença de Richard Schechner (1934 -) acerca dos estudos interdisciplinares, principalmente na área das Ciências Humanas: “Quer os praticantes e acadêmicos de ambas as disciplinas gostem ou não, há pontos de contato entre a antropologia e o teatro: e provavelmente há mais pontos surgindo” (SCHECHNER, 2011, p.213).

O excerto que abre o presente capítulo indica que o diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento é um fenômeno inevitável nas Ciências Humanas e também nos estudos literários e dos espetáculos. O ser humano não é uma criatura homogênea, que possa ser compreendido de maneira linear e sob somente um aspecto. E, frente a isso, há algum tempo, aqueles que se incumbiram da missão de compreender e explicar o homem fazem uma ciência híbrida, recorrem a diversos domínios do saber para preencher lacunas deixadas por suas áreas afins. A relação do teatro com a antropologia, dos estudos rituais com a performance, é não apenas uma forma de compreender as performances artísticas, mas o comportamento do ser humano em geral, nos seus múltiplos aspectos. O relacionar o espetáculo com o ritual é também um retorno à origem do teatro, pois

o teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais, primários, retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – dos encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, das danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, dos ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e dos vários cultos divinos (BERTHOLD, 2011, p. 2).

E, de acordo com Richard Schechner,

O que hoje chamamos de “teatro”, as pessoas de outros tempos não chamavam assim. Os gregos da antiguidade usavam palavras semelhantes às nossas para descrever o teatro (nossas palavras derivam das deles), mas o que os gregos diziam, na prática era bastante diferente do que nós dizemos. Durante a época das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, a encenação de dramas trágicos estava mais para um ritual inspirado por competições por prêmios para melhor ator e melhor peça, do que teatro na nossa concepção. As ocasiões para a execução das tragédias eram os festivais religiosos. Altos prêmios grandemente desejados eram concedidos. Estas premiações baseavam-se na excelência estética, mas os eventos nos quais esta excelência era demonstrada não eram artísticos, e sim, rituais. Foi Aristóteles, escrevendo um século depois do alto ponto da tragédia grega como performance unificada, quem codificou o entendimento estético do teatro em sua completude – em todas suas “seis partes”, como o filósofo

analisou. Depois de Aristóteles, nas eras Helênica e Romana, o aspecto do teatro de estética e de entretenimento tornou-se mais dominante, enquanto que os elementos de ritualidade diminuíram (SCHECHNER, 2006, p. 38-39).

A expressão de performance, por sua vez, utilizada principalmente nas Artes Cênicas, tem sido apropriada por diversas áreas do conhecimento e mesmo no cotidiano. O que antes era específico da atividade do ator, agora pode fazer referência ao desempenho dos indivíduos em qualquer área, como se suas ações fossem espetáculos e que devessem satisfazer a um público cada vez mais exigente que, por sua vez, também faz parte da cena. Se o trabalho, os ritos costumeiros, os atos isolados são performances, nada mais justo que os praticantes destes atos sejam considerados atores. Ouvem-se ultimamente “os atores do processo” enquanto se fala de política em um telejornal qualquer para, em seguida, ouvir que o elenco do time tal teve uma boa performance no campeonato regional. A vida tornou-se um enorme palco que abriga uma infindável peça na qual todos devem ser protagonistas.

Mesmo que apropriada pelo uso rotineiro, performance ainda é um conceito caro às Artes Cênicas e também aos estudos culturais que o tomou de empréstimo e o transformou num método de análise, pautado em seu sentido habitual. Há também nos estudos literários o uso de dado conceito, não como forma de análise do coletivo, mas de escritas do eu, próprias do sujeito e estritamente ligada a sua subjetividade, como as conclusões às quais chegou Diana Klinger em suas análises de algumas narrativas contemporâneas da América Latina, como as escritas autobiográficas de caráter literário de Silviano Santiago e João Gilberto Noll. Klinger utiliza o termo performance para escritos autoficcionais, que são de certa maneira autobiográficos, mas que não têm eventos verificáveis como as biografias e autobiografias (KLINGER, 2012). Graciela Ravetti também desenvolve este conceito na literatura com o viés da escrita autobiográfica, como uma construção identitária, ligado à autobiografia e à autoficção. Ravetti escreve em seu texto “Narrativas Performáticas”, presente na coletânea de textos *Performance, exílio fronteiras – errâncias territoriais e textuais*, organizada pela autora e por Márcia Arbex, que o texto literário performático é uma interseção do pessoal com o coletivo. Diz a autora:

Escreve-se como performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos

coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nessa “escura era da globalização” [...]. Escreve-se como performer quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. Escreve-se como performer quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar uma dedução fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor performer não pode ter mais aspirações que ao presente. [...] Escreve-se como performer quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais. Escreve-se como performer quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações (RAVETTI, 2002, p.63-64).

A escrita ficcional torna-se performática quando bebe da realidade e deixa transparecer em suas entrelinhas o real que conduz a criação artística. O escritor torna-se um performer a partir do momento em que entra no jogo da vida, dando-lhe outras regras, outras possibilidades para o real. A escrita de Vişniec, de acordo com a definição de Ravetti, é uma escrita performática. É possível encontrar traços de experiências pessoais em suas peças, personagens que representam a própria história, como Sérgio Penegarú em *Da sensação...*, as paisagens de sua terra natal que servem de cenário para as perturbações sociais que ele busca representar em sua obra. Sua escrita performática desembocará em espetáculos que assemelham-se a rituais, que representificarão esta fatia de vida performada por Vişniec em sua escrita.

A qualidade da escrita performática elaborada por Ravetti, de trazer para a literatura traços da realidade, pode ter alguns pontos de contato com a teoria da performance desenvolvida por Richard Schechner. O diretor do *The Performance Group*, na década de 1960, foi um dos fundadores do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova Iorque, e iniciou as pesquisas em torno do conceito de performance enquanto um método de análise que visa compreender o ser humano e seus comportamentos a partir de suas ações/atuações/encenações. O professor vai desde estudos teatrais à antropologia e passa a questionar as fronteiras entre a arte e a vida. Ele alega que uma das formas de analisar as cenas deste mundo contraditório seria olhá-las como sendo performances. Uma das formas utilizadas pelos estudos da performance para a análise dos comportamentos humanos é o trabalho de campo, tomado de empréstimo da antropologia. Para os

acadêmicos da disciplina performática, no entanto, o “outro” a ser estudado não é necessariamente aquele que pertence à outra sociedade e/ou etnia. O outro a ser estudado pode ser parte da própria sociedade e o pesquisador pode inclusive perceber-se como o outro. De acordo com Schechner,

[...] in performance studies, the “other” may be a part of one’s own culture (non-Western or Western), or even an aspect of one’s own behavior. That positions the performance studies fieldworker at a Brechtian distance, allowing for criticism, irony, and personal commentary as well as sympathetic participation. In this active way, one performs fieldwork. Taking a critical distance from the objects of study and self invites revision, the recognition that social circumstances – including knowledge itself – are not fixed, but subject to the “rehearsal process” of testing and revising⁵⁰ (SCHECHNER, 2013, p. 2).

Quando Schechner escreve acerca do processo de ensaio e da revisão do próprio conhecimento, da não fixidez do seu objeto de estudo, ou seja, do comportamento do homem em sociedade, ele nos remete àquilo que compreende acerca do conceito de performance. Segundo ele,

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciado”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (SCHECHNER, 2006, p. 28).

Dado que são atos que se repetem, há ausência de originalidade ou espontaneidade, porém, não são meras reproduções, pois são transmitidas, ensinadas. Os sujeitos que as aprendem as desenvolvem, mas como é algo aprendido e não inato, eles podem ser desaprendidos, subvertidos, transformados conforme o contexto e o porquê de se desenvolverem. Estas práticas, para que possam ser analisadas, devem ser separadas das demais, devem ser identificadas. São atividades que devem ter um início e um fim e devem acontecer apartadas de outros eventos que fortuitamente aconteçam ao mesmo tempo. (TAYLOR, s/d.; BIANCIOTTI; ORTECHO, 2013).

⁵⁰ Nos estudos da performance, o “outro” pode ser uma parte de sua própria cultura (não-ocidental ou ocidental), ou mesmo um aspecto do próprio comportamento. Isso posiciona o pesquisador de campo dos estudos da performance a uma distância brechtiana, permitindo crítica, ironia e comentário pessoal, bem como uma participação empática. Desta maneira ativa se faz trabalho de campo. Tomando uma distância crítica dos objetos de estudo e da revisão do próprio convite, o reconhecimento de que circunstâncias sociais – incluindo o próprio conhecimento – não são fixas, mas sujeitas ao “processo de ensaio” de testar e revisar (tradução de Eduardo Severino).

Para Schechner, é necessário primeiro separar aquilo que é performance daquilo que pode ser estudado como tal. Algo é performance quando “os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem” (SCHECHNER, 2006, p. 38). De acordo com o autor, “não se pode determinar o que ‘é’ performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas” (SCHECHNER, 2006, p. 38). No entanto, aquilo que em determinada cultura não é visto, sob aquela convenção, como uma performance, ela pode ser estudada *enquanto* performance. Os comportamentos cotidianos, por exemplo, mesmo não sendo considerados dessa forma, possuem características que possibilitam ser olhados enquanto tal, pois todos são comportamentos restaurados: para que se aprenda a viver em sociedade, são necessários anos de preparação e treinamento, que mormente acontece ao longo da infância e da adolescência. Os atos de comer, vestir, aprender como se comportar e como trabalhar são comportamentos restaurados, que foram aprendidos, que podem ser desaprendidos e aprendidos novamente:

Os hábitos, os rituais, e as rotinas da vida são comportamentos restaurados. O comportamento restaurado é comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc.) que as ligam à existência. [...] Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela tradição. O comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em performances rituais, ou de curta duração, como em gestos passageiros iguais a acenar adeus (SCHECHNER, 2006, p. 34-35).

Mesmo tratando-se de “comportamento restaurado”, “duas vezes vivenciado”, “cada performance é diferente de qualquer outra” (SCHECHNER, 2006, p. 38). Um espetáculo teatral que é apresentado todas as noites com o mesmo elenco e representando um mesmo texto, a cada uma das apresentações a performance será diferente. Mesmo se um espetáculo for filmado e a gravação seja vista e revista por uma mesma pessoa várias vezes, em cada uma dessas vezes a performance apresentada será única. Isto se deve ao contexto em que esta está sendo apresentada e da recepção que se tem desta performance. A singularidade de cada performance ocorre porque:

Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. E quanto às cópias ou clones reproduzidas de maneira mecânica, digital ou biológica? Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada recepção faz com que cada ocasião seja diferente. Mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo. Se isso é verdade com relação ao cinema e às mídias digitais, deve ser ainda muito mais para performances ao vivo, onde tanto a produção quanto a recepção variam de caso para caso. Ou ainda para a vida cotidiana, onde o contexto não pode ser perfeitamente controlado. Assim, ironicamente, performances resistem ao que as produzem (SCHECHNER, 2006, p. 30).

Da mesma forma como performances artísticas e cotidianas são autênticas a cada evento, os rituais também o são. Os pontos de contato com as performances cotidianas e culturais com os rituais são muitos. Uma das definições que Schechner atribui para performance é “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo”, pois “rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Os rituais ajudam as pessoas a lidar com transições difíceis, enquanto o jogo dá a oportunidade de “experimentar temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado” (SCHECHNER, 2012, p. 50). No capítulo intitulado “Ritual”, presente na coletânea de textos organizada por Zeca Ligiéro denominada *Performance e antropologia de Richard Schechner* (2012), o teórico analisa a performatividade do ritual, o ritual sagrado e o profano e as relações entre ritual e outras performances. Um dos aspectos dos rituais ressaltados pelo autor é seu caráter liminar, o ritual como performances liminares.

As mudanças de fase na vida dos indivíduos são demarcadas em todos os lugares por ritos de passagem, sejam eles sagrados ou profanos, religiosos ou próprios da vida social. As transformações e as transições dos indivíduos ocorrem nos momentos rituais, “em espaços especialmente demarcados”, segundo o autor. Diz ele ainda ao citar Turner: “A fase liminar fascinou Turner porque ele nela reconheceu uma possibilidade criativa para o ritual, podendo abrir caminho para novas situações, identidades e realidades sociais” (SCHECHNER, 2012, p. 63). Escreve Schechner sobre os estados liminares:

O trabalho na fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante este tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. [...] Na conclusão da fase liminar de um ritual, as ações e objetos carregam e irradiam significações em excesso do seu uso prático ou valor. Essas ações e objetos são símbolos das mudanças tomando espaço (SCHECHNER, 2012, p. 63-64).

A descrição do trabalho na fase liminar elaborada pelo teórico condiz com a situação das personagens de Višniec, conforme foi visto no segundo capítulo desta tese. O trabalho, se se pensar sobre o teatro, é o espetáculo em si, que possui essas características simbólicas, na qual se espera que haja uma mudança tanto nos envolvidos no espetáculo – diretor/ensaiador, atores etc. – quanto àqueles que observam e participam, mesmo que passivamente – plateia.

Sem pensar num autor em específico e nem mesmo num tipo de performance cultural específica, Schechner pensa o teatro enquanto um espaço essencialmente liminar. Tanto o espaço físico, arquitetônico do teatro, como o momento do espetáculo. Segundo a definição trazida pelo teórico, “*limen* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro” (SCHECHNER, 2012, p. 64), é um espaço de passagem, um corredor que liga um lugar específico a outro. Completa ele: “em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um ‘estar entre’, torna-se o local da ação” (SCHECHNER, 2012, p. 64). No teatro físico, o palco simboliza este espaço vazio:

A estrutura frontal do espaço do proscênio, do tablado dianteiro a poucos metros da cortina, é um *limen* conectando os mundos imaginários performados sobre o palco à vida diária dos espectadores em suas casas. A casa é permanentemente decorada, enquanto o palco, normalmente, é completamente vestido em cenários, indicando espaços e tempos específicos. Mas a maioria dos palcos do mundo são espaços vazios, para usar a frase de Peter Brook (1925 -). Um espaço vazio é liminar, aberto a todos os tipos de possibilidades – espaço que, por meio da performance, poderia tornar-se qualquer lugar (SCHECHNER, 2012, p. 65).



Figura 3: (Fotografia) O “espaço vazio” do Teatro Vila Velha transformado em nas ruínas de um templo grego antigo e no Monte Olimpo durante o espetáculo *Porque Hécuba* (2018) e no Monte Olimpo durante o Espetáculo *Porque Hécuba* (2018).

Disponível em

<https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/albums/72157640046404586>.

Acesso em 27 abr. 2020.

Schechner, a partir de Turner, escreve que, com as mudanças ocorridas no mundo moderno, trazidas pela industrialização e as divisões do trabalho, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, pelo entretenimento e pela recriação (possível dizer também pelo jogo). Turner utilizou o termo “liminoide” para descrever essas práticas simbólicas que ocorrem nos períodos delimitados para o lazer, diferenciando o “liminoide”, que consiste em atividades voluntárias, representadas pelas performances culturais, do “liminar”, quando se estabelece uma comunicação com o sagrado, geralmente obrigatórias nas suas dadas sociedades. Ambas, porém, possuem a característica de “estados de passagem”, de estarem num “*betwixt and between*”.

As considerações sobre as semelhanças e as diferenças entre ritual e teatro feitas por Victor Turner estão no texto “Ritual dramático/ drama ritual” presente na obra *Do ritual ao teatro – a seriedade humana de brincar*. O antropólogo inicia a reflexão acerca destes dois rituais pensando sobre o ensino e a aprendizagem da antropologia, que, segundo o autor, “deveriam ser mais divertidos do que realmente são” (TURNER, 2015, p. 127). Turner propõe que, ao invés das análises etnográficas serem escritas no rígido gênero da monografia antropológica, elas poderiam ser transformadas em “roteiros de peças de teatro” que seriam encenadas

em sala de aula como uma forma de não apenas “representar o papel do outro”, mas “entrar na pele’ dos integrantes de outras culturas”, em forma de uma metaetnografia (TURNER, 2015, p. 128). Ele defende esta prática a partir de um argumento de Schechner que diz que

[...] quando dramas sociais realmente encontram seus “duplos” culturais em dramas estéticos e outros gêneros de performance cultural [...], é bem possível que se desenvolva uma convergência entre os dois, de modo que a forma processual dos dramas sociais torne-se implícita aos dramas estéticos (mesmo que apenas por reversão ou negação), enquanto *retórica* dos dramas sociais – e, portanto, a forma do argumento – é tirada das performances culturais (TURNER, 2015, p. 128).

Ao longo do artigo, Turner reflete sobre sua proposição de ensinar antropologia por meio do teatro a partir do relato de uma experiência de trabalhar dramaticamente uma etnografia clássica com os atores de Schechner num curso de verão. Ele escreve, ao defender esta prática:

Embora muitos cientistas sociais façam cara feia diante de expressões como *performance* e *drama*, tais termos me parecem centrais. “Performance”, como vimos, vem do inglês médio *parfournen*, mais tarde *parfourmen*, que provém do francês arcaico *parfournir*: *par* (“compreensivamente”), *fournir* (“mobilier”). Portanto, performance não necessariamente tem a implicação estruturalista de manifestação de *forma*, e sim o sentido processual de “levar à completude” ou “realizar”. *To perform*, ou encenar, é completar um processo mais ou menos complexo, e não realizar uma ação ou um ato único. Então, encenar uma etnografia é se apoderar dos dados, em sua completude, na plenitude de sua ação-significado (TURNER, 2015, p. 129-130, grifos do autor).

Ou seja, ao encenar uma etnografia, os envolvidos com esta prática tendem a analisar e refletir sobre os processos que estão sendo postos em cena. O ritual proveniente de um drama social é uma forma de finalizar este processo, a fim de que se compreenda o fenômeno e que se restaure a ordem em determinada sociedade ou, então, que se coroe a ruptura inevitável causada por esta crise. Diz o autor:

Já que os dramas sociais suspendem a encenação normal dos papéis cotidianos, eles interrompem o fluxo da vida social e forçam o grupo a tomar ciência de seu próprio comportamento em relação aos seus valores. Em outras palavras, os dramas induzem e contêm processos reflexivos e geram quadros culturais em que a reflexividade pode encontrar um lugar legítimo (TURNER, 2015, p. 131).

No caso dos espetáculos provenientes dos textos dramaturgicos de Matéi, estes servirão, também, como uma “finalização” da crise que é retratada nos textos dramaturgicos. É a encenação dos efeitos de um drama social que, mesmo após seus rituais, não acarreta a reconciliação da sociedade contemporânea, mas sua ruptura que, quiçá, pode ser irreparável. A encenação no palco, o trazer as consequências dos dramas sociais que são trabalhadas nas peças de Matéi. Assim, a cena faz com que os indivíduos presentes no espetáculo – atores, diretores/encenadores, plateia – percebam este sofrimento e levem, por assimilação, a ciência dos problemas enfrentados por aquelas personagens para a sua realidade. Ou, ao menos, este é um dos efeitos esperados de um espetáculo teatral que carrega esta carga de crítica quanto ao mundo contemporâneo.

Em outro artigo da mesma obra, denominado “Papéis sociais na vida cotidiana e a vida cotidiana nos papéis sociais”⁵¹, Turner pondera sobre o que há em comum entre as diferentes formas de “atuar” (“acting”) do cotidiano e traça um paralelo entre as diferentes ações humanas que são, na verdade, atuações, e como a “vida cotidiana está intrinsecamente conectada à encenação e vice-versa” (TURNER, 2015, p. 161). Muitos pontos desta relação são levantados por Turner e um deles é a não separação do ritual e da encenação na vida cotidiana dos povos mais simples pré-industriais como coloca o autor. A encenação fazia parte da vida das pessoas, não havia a separação entre o trabalho e os momentos de lazer, o trabalho e o não-trabalho como foi instituído após a Revolução Industrial.

O artigo faz muitas e diversas considerações acerca da performance, do teatro e dos papéis sociais que as pessoas representam. Ao falar do teatro, Turner retorna à tragédia grega para trazer à tona o papel que este possui na sociedade desde aquele período. Ele parte de uma proposição de Phyllis Hartnoll, que escreveu sobre o desenvolvimento da tragédia grega partindo do ditirambo até tragédias de Sófocles, Ésquilo e as comédias de Aristófanes. Este autor diz que os

⁵¹ O título do artigo no original é *Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting*. A tradução do título que consta no livro traduzido acaba por limitar a compreensão do que se refere Turner. De fato o autor trabalha com a questão dos papéis sociais, no entanto, na leitura realizada do texto, percebe-se que este conceito de “acting” é mais abrangente do que somente pensar os papéis sociais. A discussão trazida por Turner antecipa (ou é concomitante?) à discussão sobre performance de Richard Schechner. Ambos os autores a partir destes conceitos, propõe uma epistemologia para analisar o comportamento humano. O conceito de “acting”, como bem trabalhado por Turner no início deste artigo, tem sentidos positivos, negativos e o sentido de “performance”, sem que seja, necessariamente, atribuído um juízo de valor a ele. “Acting”, na tradução enquanto “papéis sociais” perde o caráter volátil e abrangente que o verbo possui, limitando sua significação.

enredos das peças gregas eram conhecidos da plateia porque faziam parte de sua herança religiosa e cultural e que seu interesse maior era ver “[...] como o dramaturgo resolvera lidar com ela e, sem dúvida, em avaliar a qualidade das atuações e o trabalho de canto e dança do coro” (HARTNOLL *apud* TURNER, 2015, p.147). Turner então coloca:

O resumo de Hartnoll está correto, mas é incompleto. Ele não menciona o fato importante de que, nos termos de Geertz, essas peças – tanto as comédias de Aristófanes quanto as tragédias de Ésquilo e Sófocles – são “metacomentários sociais” sobre a sociedade grega da época, isto é, qualquer que fosse a natureza da trama, quer tirada do mito quer de relatórios históricos renomados, as peças eram intensamente “*reflexivas*”. Se fossem “espelhos diante da natureza” (ou melhor, da sociedade e da cultura), seriam espelhos ativos (mais uma vez aquela palavra propulsora!), espelhos que analisavam os axiomas e as presunções da estrutura social, isolavam as pedras fundamentais da cultura e às vezes as usavam para construir edifícios novos, uma Cidade nas Nuvens ou tribunais persas que não estavam nem na terra nem no mar, mas que eram variantes possíveis baseadas nas regras subjacentes às estruturas da vida familiar sociocultural ou da realidade social vivenciada (TURNER, 2015, p. 147).

Para o antropólogo, o teatro nas outras épocas mantém a característica de metacomentário, da mesma forma que existiu em sociedades pré-industriais. Segundo o autor, toda a sociedade possui algum tipo de metacomentário que, segundo Geertz, trata-se de “uma ‘história que um grupo conta para si mesmo sobre si mesmo’ ou, no caso do teatro, uma peça que a sociedade encena sobre si mesma, não apenas uma leitura de sua experiência, mas uma reencenação interpretativa de sua experiência” (TURNER, 2015, p. 148).

O espetáculo teatral serve como um espelho que, ao ser apresentado às pessoas de uma determinada sociedade por integrantes desta mesma sociedade, reflete seu real, sua existência, seus atos e suas contradições. O verbo “refletir” possui múltiplos sentidos nesta metáfora, como o de “reverberar uma imagem”, o de “pensar com atenção mais de uma vez”, “incindir, recair” e “transmitir-se; repercutir-se”⁵². Esta reflexão, no entanto, pode mudar de acordo com a natureza do espelho. Turner aponta que numa sociedade complexa, este metacomentário pode ser feito sob diversas formas, por diferentes gêneros performáticos, assim como pela mistura destes. Ele diz:

Numa cultura complexa, talvez seja possível enxergar a mistura de gêneros performáticos ou narrativos, as modalidades ativas e atuantes de cultura

⁵² **Refletir**. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/refletir>. Acesso em 22 fev 2020.

expressiva, como num corredor de espelhos, ou melhor, numa casa de espelhos “mágicos” (cada um de um jeito, lisos, convexos, côncavos, cilíndricos ou paraboloides, para pegar emprestadas as metáforas do estudo das superfícies reflexoras) em que os problemas sociais, as questões e as crises (desde *causes célèbres* a relações categóricas macrossociais cambiantes entre os sexos e as faixas etárias) são refletidos como imagens distorcidas, transformadas, avaliadas ou diagnosticadas nas obras típicas de cada gênero, depois deslocadas para outro gênero mais capaz de escrutinar certos aspectos seus, até que muitas facetas do problema tenham sido iluminadas e tornadas acessíveis à ação reparadora consciente. Nesse corredor de espelhos, os reflexos são múltiplos, alguns ampliados, outros diminuídos, alguns distorcem os rostos que olham para eles, mas de forma a provocar não apenas o pensamento, mas também sentimentos poderosos e uma vontade de modificar as questões do cotidiano nas mentes daqueles que se olham. Pois ninguém gosta de se ver como feio, deselegante ou pequeno. Reflexos distorcidos provocam reflexividade (TURNER, 2015, p. 148-149).



Figura 4: (Fotograma) O reflexo das consequências da Guerra dos Balcãs no espetáculo *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa* (2017).

O teatro, mesclado com outras artes, torna-se uma arma poderosa de conscientização dos problemas existentes em dada sociedade por meio da representação de si mesma por ela mesma, sem que esta seja uma imitação, mas uma transposição alegórica/simbólica destas questões às quais visa chamar a atenção. Diz Turner:

Por meio de gêneros como o teatro, incluindo o teatro de marionetes e o de sombras, as danças dramáticas e a contação profissional de histórias, são apresentadas performances que têm a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e suas crenças mais prezadas, retratar seus conflitos característicos, sugerir reparação para eles e, no geral, refletir sobre sua situação atual no “mundo” conhecido (TURNER, 2015, p. 13).

3.1 Novo método para analisar uma performance no teatro ou o teatro da performance

O processo de definição da performance feito até aqui nos remete ao seu sentido primeiro, teatral, e mesmo às suas origens, se considerarmos aquela como os cultos dionisíacos (BRANDÃO, 2001), rituais de fertilidade a fim de agradar o deus do vinho e da abundância. A utilização do termo performance pela antropologia como uma epistemologia nos permite olhar para o espetáculo teatral de outra maneira, como um ritual que, apesar de não ser parte cotidiana das sociedades modernas, faz parte do espectro cultural desta e, assim como outros ritos, tem sua significação construída em cada contexto em que é realizada e, portanto, por ser um objeto de cultura, pode ser analisada como performance no sentido antropológico do termo. Porém, antes de se realizar tal análise, é preciso compreender como a performance teatral contemporânea (quicá as anteriores também) pode ser vista, analisada e compreendida como um ritual. Para isto, faz-se necessário retomar as definições anteriormente trabalhadas em Tambiah e Turner.

As acepções de ritual e performance se confundem. Se, por um descuido, o início da definição de ritual de Tambiah for lida ao acaso, pode-se tomá-la pela definição de um espetáculo teatral. Diz o autor sobre o ritual: “[...] é um sistema de comunicação simbólica, construído culturalmente. Ele é constituído por sequências de palavras e de atos padronizadas e ordenadas, frequentemente expressas em diversos meios [...]” (TAMBIAH, 2018, p. 139).

Turner, por sua vez, ao comparar os conflitos sociais aos dramas, às tragédias gregas, e ao utilizar o processo de desenvolvimento daqueles como método de observação e análise da vida cotidiana em dadas sociedades, aproximou ainda mais os rituais dos espetáculos teatrais. Quando o antropólogo deixa o conceito de ritual sem uma definição fechada, quando há possibilidades de ver como rituais outras manifestações que não apenas aquelas ligadas às religiões, eis que o conceito se amplia; sua forma de compreensão e sua aplicação em análises se multiplicam. Eis a deixa para o teatro novamente.

Compreendidas as possibilidades de análise do espetáculo teatral sob a perspectiva epistemológica da performance, pergunta-se: afinal, como seria então analisada?

O espetáculo contemporâneo pode ser analisado a partir desta metodologia por assemelhar-se ao ritual do qual o teatro em si tem origem. Como efeito de distanciamento de Brecht, o público não é mais apenas espectador passivo, que acompanha tudo como se os atores estivessem presos em um aquário, mas eles tornam-se interlocutores, mesmo que mudos. Com o método Boal, o papel da plateia vai ainda mais longe, muitas vezes ela torna-se também personagem do rito que se pratica. Assim como nos rituais das religiões de origem africana, nos quais há os orixás ou as entidades que protagonizam o ritual e depois entram em contato com os “fiéis”, o mesmo ocorre com alguns espetáculos teatrais. De forma ordenada, os espetáculos são de organização coletiva, com um propósito definido pelo texto a ser representado e são fatos extraordinários, não pertencentes ao dia-a-dia das comunidades.

Além da característica de coletividade, os espetáculos teatrais possuem feições antecipadas que dependem do estudo do texto, norteador dos atos e das falas, além dos ensaios, a fim de programar as apresentações que terão duração determinada, um princípio e um fim, como explica Schechner. Assim como Stanley Tambiah dizia que a linguagem ritualística das performances religiosas não era qualitativamente diferente da linguagem coloquial dos lugares. Apenas que o uso das metáforas e das metonímias tinha finalidades distintas, pode-se comparar a linguagem utilizada no teatro. Além da fala, os objetos em cena também podem ser metáforas e metonímias: um volante pode fazer as vezes de todo um automóvel (metonímia) e um objeto em cena pode ter implícito todo um sentido que não é de todo literal, como a árvore do cenário de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, que simboliza a passagem do tempo que passa mas não passa efetivamente. Algumas vezes o texto todo é uma grande metáfora, como o texto dramático de Eugène Ionesco, *O Rinoceronte*, ou o *Teatro decomposto ou o homem-lixo*, de Vişniec.



Figura 5: (Fotografia) A Louca Tranquila do espetáculo Espelho para cegos (2013) com o monólogo como metáfora para o início da instalação de um período ditatorial.

Diana Taylor, ao escrever sobre os usos da palavra performance, considera a teatralidade e o espetáculo como atos políticos, pois é como “as maneiras em que a vida social e o comportamento humano podem ser vistos” e são sempre conscientes, controlados e possuem um fim preestabelecido (TAYLOR, s/d). Ora, o teatro recém-nascido, proveniente dos rituais báquicos, já era político. Os mitos, presentificados pelos rituais, repassavam valores de uma aristocracia dita descendente dos deuses, como forma de manutenção de seu poder.

As tragédias gregas, ao serem apresentadas às pessoas, cidadãos da pólis ou não, tinham como fim não somente o entretenimento, mas a catarse como fim político, como manutenção da ordem social, o medo da punição por uma eventual fuga de seu destino.

Na Idade Média, o teatro como forma de catequização também era uma arma política da Igreja Católica a fim de manter os fiéis atrelados pelo medo da punição divina. Eram ritos no sentido estrito do termo, pois presentificavam a vida do filho de Deus aos analfabetos cristãos em datas específicas. Até mesmo os teatros itinerantes de rua, com suas peças profanas, eram políticos, mas de uma forma de resistência por meio do humor e da sátira.

Nos séculos posteriores, a retirada das peças ao ar livre para serem representadas nos teatros fechados também é considerada um ato político. Ao passar a representação aos palcos italianos, altos, separam-se os atores ainda mais do público, que, com a consagração da quarta parede, torna-se mais passivo com o conteúdo que lhe é imposto, repleto de valores burgueses dos quais não faziam parte.

A representação teatral, mesmo quando não é explicitamente política, como as peças de Brecht são, é um ato político. Primeiramente pelo simples fato de estar na esfera do humano, pois, segundo Aristóteles, o homem é um animal político, logo a política está subjacente em todos os seus feitos. E por estar na esfera do humano, é cultural, é criada por este com algum propósito, e nas relações humanas sempre há relações de poder. Os espetáculos dramáticos, por sua vez, são um reflexo destas relações, seja como forma de questionamento ou como forma de reafirmação do poder instituído.

Todas estas concepções de teatro, considerando-as como rituais, segundo Tambiah, são reguladas, guiadas por cosmologias, ou seja, um conjunto de concepções que regulamentam e ordenam os rituais e servem de referência para estes. Independente da prática performática que se analise, em todas haverá um conjunto de regras e princípios que as regulamentem. No caso do teatro de texto, o rito da performance teatral também é guiado por uma cosmologia, que, neste caso, será a cosmologia de um dramaturgo. Cada representação de suas peças, por mais que haja uma direção bastante autoral, na qual percebe-se a linguagem e/ou o estilo do diretor, esta será guiada pela “cosmologia” do dramaturgo em questão, como é possível perceber nos espetáculos a serem analisados na sequência, que partem da cosmologia visniequiana, mesmo que alguns tenham esta característica autoral de seus diretores.

Por mais diferentes que sejam as obras de um dramaturgo, é possível sempre traçar alguns paralelos entre elas. O estilo, as temáticas trabalhadas, a forma como o texto, as réplicas e as personagens são construídas, o viés ideológico que permeia as obras, enfim, todos estes elementos fariam parte da “cosmologia” de certo dramaturgo, como foi visto no segundo capítulo desta pesquisa. A partir destes componentes, é possível reconhecer a obra de um autor, por mais que a montagem e a linguagem sejam adaptadas a cada contexto em que será representada para que haja melhor compreensão do sentido, há algo inerente a elas que caracterizam o

conjunto de normas e princípios de um autor. Além disso, as demais características da performance no palco possibilitam a sua análise sob o viés da antropologia dos rituais, como as rubricas enquanto atos de fala (que muitas vezes realizam uma ação), os gestos e a linguagem corporal dos atores que são carregados de sentido assim como os gestos de uma cerimônia religiosa.

As performances que acontecem nas ruas ou em lugares fora do palco, os happenings, os saraus são a representação, a volta do teatro profano, que deixam o lugar sagrado do palco e retornam para os braços do público, assim como os teatros itinerantes da Idade Média que questionavam o poder instituído e o satirizavam, levando as pessoas à reflexão sobre este.

Assim como a História que se diz circular, o teatro assim o é: surge dos rituais, dionisiacos ou anteriores a eles, e retorna a eles no momento em que são vistos e compreendidos como tal pelos olhos da antropologia.

3.2 O cabaré das performances

Schechner aponta que o processo da performance é uma sequência de espaço-tempo composta por três partes, a proto-performance, a performance em si e o resultado/consequência daquilo que foi performado. Estas três fases podem ser ainda divididas em dez partes:

Proto-performance

- 1 treinamento
- 2 oficina
- 3 ensaio

Performance

- 4 aquecimento
- 5 performance pública
- 6 eventos / contextos que sustentam a performance pública
- 7 esfriamento

Resultados/consequências

- 8 reações críticas
- 9 arquivos
- 10 memórias (SCHECHNER, 2013, p. 225)⁵³.

⁵³ Proto-performance - 1 training; 2 workshop; 3 rehearsal. Performance - 4 warm-up; 5 public performance; 6 events/contexts sustaining the public performance; 7 cooldown. Aftermath - 8 critical responses; 9 archives; 10 memories.

A identificação dos espetáculos que partem do texto dramaturgico de Vişniec enquanto performance é um tanto óbvia, pois os espetáculos teatrais são assim considerados na cultura ocidental. É desta forma que os “nativos” compreendem esta performance e eles possuem todas as características daquilo que se considera como performance, como “comportamento restaurado”, “duas vezes vivenciado”, mas com a feição única a cada vez em que ocorre dado o contexto de apresentação.

Após a busca de espetáculos que levassem os textos dramaturgicos de Vişniec ao palco, chegou-se a quatro companhias que responderam às mensagens, deram permissão para a utilização dos espetáculos para esta pesquisa e cederam gravações ou consentiram que a encenação fosse gravada para fins acadêmicos, a partir das quais as análises foram realizadas. Foram encontrados outros espetáculos no momento em que se estava levando estes dados, porém, as companhias não responderam ao contato. Por conta disso, a análise dos "ritos visniequianos" limitar-se-ão a estes quatro espetáculos: *Adeus palhaços mortos* (2016), da Academia de Palhaços, *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa* (2017), da Temporall Cia. Cênica, *O corpo da mulher como campo de batalha* (2016), da Jablonsky Produções Artísticas Ltda e, por fim, *Espelho para cegos*, em duas versões, uma de 2013 e outra de 2018, ambas do Teatro Vila Velha.

3.2.1 Espetáculo *O corpo da mulher no campo de batalha*

No dia 04 de julho de 2017 foi enviado um e-mail para Ester Jablonski que, além de ser uma das atrizes, era também a produtora do espetáculo *O corpo da mulher no campo de batalha*. A atriz foi muito solícita na resposta da mensagem, enviando prontamente um link com a gravação da peça que havia sido feita para registro próprio da companhia para que fosse usada na presente pesquisa.

Além de Esther Jablonski no papel de Kate, a peça conta com Fernanda Nobre como Dora, ambas sob a direção de Fernando Philbert. Essa que vos escreve assistiu a uma das apresentações durante a Abralic de 2017, evento que foi sucedido de um bate-papo com o próprio Matéi Vişniec, no qual a plateia pôde fazer perguntas e colocações sobre o espetáculo e sobre outras questões que foram suscitadas ao longo da conversa. Naquele momento foi possível verificar o acerto da proposição de Schechner (2006; 2012) quando ele escreve que cada performance é única, mesmo que se trate de uma mesma peça representada novamente. A

gravação do espetáculo já havia sido assistida, então essa sessão seria o ato restaurado, vivenciado pela segunda vez. O sentido percebido na segunda vivência da peça, no entanto, foi reconstruído a partir da experiência de vê-lo coletivamente e a partir da discussão que se seguiu. Pode-se perceber neste momento a universalidade da obra de Matéi, pois as perguntas encaminharam-se para a interpretação do espetáculo e comparação da realidade vivida pelas mulheres brasileiras quanto às altas taxas de violência sexual e feminicídios, chegando-se à conclusão de que o corpo da mulher é um campo de batalha mesmo quando não há guerras explícitas.

Quando o vídeo do espetáculo foi assistido pela primeira vez, o olhar se dirigiu para as questões técnicas, para a análise da performance em si, do cenário, da construção das personagens, da leitura feita pelas atrizes e pelo diretor a partir do texto dramático de Vişniec. A segunda vez foi “ritualístico”, a percepção coletiva da performance e a transformação daqueles envolvidos no ato.

A discussão que se seguiu após o espetáculo demonstra que a performance cultural encenada por Jablonski e Nobre faz as vezes de metacommentário social, como Turner salienta na obra *Do ritual ao teatro*. Mesmo que a peça tenha mantido a ambientação pós-Guerra da Bósnia, o tema levantado está muito presente na realidade na qual foi apresentada. O tema do estupro como forma de imposição de poder sobre as mulheres na cultura patriarcal é uma constante em todos os continentes, e independente do contexto no qual ele foi representado, a performance leva à reflexão acerca desta problemática.

Na montagem do espetáculo em questão, na passagem do texto dramático para o texto cênico, foi utilizada a liberdade dada por Vişniec aos diretores e ensaiadores que buscam levar suas peças aos palcos. O texto de Matéi está na peça, mas algumas partes foram suprimidas talvez pela questão da duração do espetáculo, para que não ficasse demasiado longo, ou talvez por destoar da proposta do diretor, que manteve a peça sob certa sobriedade, sem as partes que possivelmente levassem a plateia ao riso. As partes do texto dramático utilizadas seguem uma ordem própria no espetáculo. Foi empregado o mesmo método de montagem das peças de Lego, as quais podem ser ordenadas como melhor parecer aos envolvidos na apresentação. Todavia, a contextualização da peça foi mantida como sendo o conflito da Bósnia Herzegovina, o trabalho de Kate como psicóloga de um grupo de escavação de valas coletivas/comuns e o estupro sofrido por Dora.

O cenário da montagem, composto por uma passadeira que divide a cena e que, segundo Ester Jablonski, é ladeado pelo público⁵⁴, pode ser lido de acordo com a análise feita por Tambiah quanto aos objetos utilizados nos rituais, que podem ser metonímicos ou metafóricos. A metáfora maior presente é a da janela do quarto como um espelho, pois esta dialoga (talvez não de forma consciente) com o espelho fraturado de *Teatro decomposto...*, o espelho enquanto o objeto que reflete a alma humana. Há alguns momentos em que as personagens se observam no espelho percebendo-se como seres humanos fraturados, decompostos, como na cena em que Dorra lembra o momento do estupro e da qual se segue parte do monólogo sobre o ódio a Deus, presente no ato 8 do texto dramaturgicamente de *A mulher...*, mas que no texto cênico será dividido em duas cenas, sendo a segunda numa das cenas em que as duas personagens dialogam.



Figura 6: (Fotograma) Dorra decomposta.

⁵⁴ O espetáculo apresentado durante a ABRALIC de 2017, por questões de espaço, foi feito no palco e o público ocupou as cadeiras do auditório, alterando a estética proposta pela peça originalmente.

Em alguns momentos da cena trata-se de um “diálogo-monólogo”, pois, mesmo que Kate esteja em cena, Dorra se dirige para a plateia, enquanto a psicóloga permanece inerte.



Figura 7: (Fotograma) Dorra: *Não, Senhor, você não é nossa verdade, porque a verdade, nós a matamos, porque a verdade, nós a enterramos com o céu que não existe mais, nem ele, porque sua casa, Senhor, ela é agora a casa dos mortos, sim...* (A mulher..., p. 113).

Ao longo do espetáculo, em alguns momentos enquanto Dora conversa com Kate, esta o faz observando a psicóloga americana pelo espelho, como se Dorra conversasse consigo mesma, dando a ideia de um duplo, como se Kate fosse uma emanção de Dorra ou como uma forma de reforçar o intercambiamento dos papéis interpretados pelas personagens, ora de paciente, ora de analista.

Outro elemento bastante metafórico presente em cena é a pedra, que remete ao país de origem de Kate, a Irlanda, descrito pela personagem ao lembrar o avô em um de seus monólogos, como “[...] um país de pedras, um país de pedras espalhadas na horizontal. [...] Pedras que não servem para nada” (A mulher..., p.133). Ela se remete, também, ao trabalho de psicóloga da equipe de escavadores de valas comuns que geram traumas na personagem, pela forma como as camadas que cobrem os cadáveres são compostas: “terra, areia, pedras, cascalho de cimento etc.” (A mulher..., p. 164). Segundo Chevalier e Gheerbrant, a pedra

[...] ocupa um lugar de distinção. Existe entre a alma e a pedra uma relação estreita. Segundo a lenda de Prometeu, [...] as pedras conservam um odor humano. *A pedra e o homem* apresentam um movimento duplo de subida e de descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do Céu; transmutada, ela se ergue em sua direção. [...] A pedra talhada não é, com efeito, senão obra humana; ela dessacraliza a obra de Deus, ela simboliza a ação humana que se substitui à energia criadora. A pedra bruta era também símbolo de liberdade; a talhada, de servidão e trevas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 771).

O simbolismo da pedra completa a metáfora do espelho presente na peça. Há uma conversa entre os elementos, mesmo que as atrizes não interajam exatamente com as pedras, elas servem como suporte dos escritos de Kate, os postais, as lembranças. A pedra pode significar a liberdade das personagens após a guerra, quando uma retorna ao lar e a outra busca nova vida em diferentes países com seu filho nos braços. Ela pode representar tanto a condição das personagens durante a guerra, quanto a sua liberação após esta, quando a deixam para trás.



Figura 8: (Fotograma) Kate, Dorra, o espelho e a pedra.

Há, ao longo da peça, um *continuum*, mas esta não possui um enredo. O texto visniequiano foi organizado de modo a entrelaçar as histórias das personagens que são construídas nos fragmentos de diálogos e nos monólogos, nos silêncios entre eles, nos momentos dos surtos ou quando Dorra reconstrói a alma do homem dos Bálcãs, a fim de recriar e presentificar a imagem dos seus estupradores. Em *O corpo da mulher...*, o trauma de Dorra e de Kate assim como sua “cura” aparecem por meio das réplicas, dos monólogos, dos diários. As duas personagens dialogam,

monologam, e toda a imagem da guerra, no sentido em que Paz constrói de imagem, surge por meio das palavras:

Goya não nos descreve os horrores da guerra: oferece-nos simplesmente a imagem da guerra. Os comentários, as referências e as explicações ficam sobrando. O poeta não quer dizer: *diz*. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação (PAZ, 1982, p. 134).

Aqui, os gestos e as réplicas reconstróem a imagem da guerra e das suas consequências. O estupro de Dorra não precisa ser encenado. Não é necessário que se traga ao palco outras personagens que representem seus estupradores, pois a partir das palavras, da sonoplastia e dos gestos da personagem a imagem da guerra e da violação se constroem. O mesmo acontece quando Kate descreve o trabalho de encontrar valas comuns e desenterrar os mortos nos momentos de surto. A imagem é criada com a descrição dada por Kate, por seus gestos que representam a escavação, o detalhamento de como as covas são encontradas, os objetos, os protocolos a serem seguidos para que as provas não sejam comprometidas. Apesar dos gestos, a ação acontece pela palavra, se desenrola por meio das réplicas. Em *O corpo da mulher...*, há o que Tambiah chama de “força ilocucionária”, a mesma presente nos rituais, “[...] os quais simplesmente em virtude de serem realizados [...] alcançam uma mudança de estado ou têm uma consequência efetiva” (TAMBIAH, 2018, p. 89), assim como na peça *Adeus, palhaços mortos*, que será analisada posteriormente. Não há ação nestes espetáculos, o que há são “movimentos ‘da alma’” (DANAN, 2012, p. 37), há gestos. Toda a ação ocorre pela palavra, como percebem os teóricos que compuseram o *Léxico*, o teatro contemporâneo como um teatro de fala, a fala como ação.



Figura 9: (Fotograma) A lembrança da violação.

O corpo da mulher... não é somente uma performance cultural, mas é também performance enquanto comportamento restaurado, enquanto uma ação social duas vezes vivenciada. Não as ações da peça propriamente, mas a guerra, o estupro, a violência contra a mulher. O espetáculo é um metacomentário, é uma representação da guerra feita pela sociedade – aqui representada pelas atrizes em questão – para a sociedade. O drama de Dorra, como visto no capítulo segundo desta tese, foi algo recorrente durante a Guerra da Bósnia, e ao encenar o drama da personagem, ela reatua o comportamento e a vivência de todas as vítimas dos crimes sexuais durante a guerra. Esse drama reflete a realidade para que ela possa ser refletida pela sociedade que assiste ao espetáculo.

Não foi possível vivenciar todo o processo de construção da performance de *O corpo da mulher...*, pois não se teve acesso às eventuais oficinas oferecidas pelas atrizes e/ou diretor, nem aos ensaios que anteciparam as performances vivenciadas. O que se pôde analisar desta performance foi a performance em si, o ato público, os contextos em que ela foi apresentada (o espetáculo no congresso e as diversas vezes em que a gravação foi assistida), e o *aftermath* da performance, como as críticas lidas sobre a peça, a discussão pós-espetáculo na ABRALIC e mesmo esta pesquisa em questão que, neste momento, faz parte também deste passo conclusivo.

3.2.2 Espetáculo *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa*

O contato com a Temporall Cia. Cênica aconteceu por meio da rede social Facebook, na qual foram encontradas as divulgações da peça em questão, no dia 02 de agosto de 2017. Andreia Mingroni, assistente de direção da peça, respondeu pela companhia e foi com ela que a gravação do espetáculo foi acordada. A filmagem aconteceu em outubro do mesmo ano, gentilmente organizada pela professora Alai Garcia Diniz e realizada por Fernando Solidade. A autorização para utilização do material gravado para fins acadêmicos ocorreu mediante uma autorização que foi entregue no dia em que a gravação foi realizada, a qual expressa o comprometimento de utilizar o material somente com fins acadêmicos, sem que houvesse qualquer tipo de divulgação deste.

Dentre os espetáculos que se teve acesso, *A palavra progresso...* é a peça que menos se aproxima do teatro contemporâneo como analisado por Sarrazac e é aquela que mais se assemelha ao teatro tradicional, aristotélico. Além disso, o texto dramático está quase que de forma integral, contando com somente pequenas alterações na ordem dos atos, fazendo com que o espetáculo seja bastante longo para os moldes modernos/contemporâneos.

O texto dramático de Vişniec é bastante enxuto no que diz respeito às rubricas. Dadas poucas exceções, todo o texto é construído pelas réplicas e monólogos, inclusive os elementos cênicos e as personagens. Como visto anteriormente, a própria ação do texto visniequiano se dá por meio da linguagem, que se completa nos silêncios, que deixam implícitos alguns elementos, legando o papel de completar estes vazios na recepção da obra ao leitor/ à audiência. O espetáculo em questão, no entanto, preenche todos os elementos presentes na peça, desde o cenário até as personagens e ações/gestos. Coisas que estariam expostas no texto somente nas réplicas se fariam presentes somente por meio da linguagem, em *A palavra progresso...* elas ganham materialidade.

O “preenchimento” da peça se percebe inicialmente pela construção do palco. Ele conta com muitos elementos e compartilha um mesmo espaço, que é dividido ao longo das cenas com auxílio da iluminação.



Figura 10: (Fotograma) o palco totalmente preenchido d'A palavra progresso...

É possível perceber neste palco, à esquerda, o poço que fica no quintal da casa de Vibko, no centro a mesa onde se passa a maior parte das cenas, localizada sobre um tablado composto pela frente de um carro que faz as vezes do Lada d'O pai. Há também um pneu preenchido aparentemente com serragem que faz às vezes da floresta onde o corpo de Vibko é procurado por seu pai. A personagem do cachorro, ao centro, também ganha materialidade, porém no texto dramático, os únicos elementos que nos remetem à existência do cachorro são os latidos e uma coleira que Vibko balança ao agradecer pelo cachorro que fora retirado do poço (*A palavra progresso...*, p. 45).

O “preenchimento” do espetáculo não acontece apenas no cenário, mas também na sonoplastia e no encadeamento das cenas. Como se pode ver ao fundo, há músicos com seus respectivos instrumentos – violoncelo, gaita de boca, violão e cajón – que são responsáveis pelos efeitos sonoros da peça que contribuem para a construção do tom da cena. Não há, ao longo do espetáculo, um ato que não seja acompanhado pela sonoplastia. Todos os diálogos são combinados com os efeitos correspondentes que constroem a cena. A composição do espetáculo ganha outros subterfúgios que não só a fala, a palavra, mas outras linguagens vêm no auxílio dessas. Não há a construção pelas pausas do texto, pois elas são preenchidas por outros elementos e pelas réplicas.

Outro ponto que *A palavra progresso...* se diferencia das demais peças analisadas é a concatenação dos atos. A companhia, ao fazer a montagem, organizou as cenas de modo a criar um enredo, uma conexão entre os atos. O enredo que, na obra de Višniec, fica implícito pelos silêncios, pela sucessão das partes do texto, que podem ser agrupadas de outras maneiras, sem que o sentido da obra se perca. O silêncio na peça foi interpretado como o silêncio do teatro moderno/naturalista (KUNTZ; RYKNER, 2012, p. 173-174): o silêncio das pessoas da cidade sobre o paradeiro do corpo de Vibko. Assim fica subentendido que aqueles que permaneceram na cidade durante a guerra sabem o que aconteceu e onde este se encontra, mas que se calam diante dos pais do soldado. O silêncio, porém, enquanto “[...] uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional” (KUNTZ; RYKNER, 2012, p. 173), foi emudecido nesta montagem.



Figura 11: (Fotograma) O pneu-floresta e a divisão do cenário pela luz

Além do silêncio, o caráter alegórico, simbólico da peça também foi atenuado. A partir do momento em que, a começar pelo cenário, todos os elementos são dados, a peça torna-se literal. A característica metafórica que há tanto nos outros espetáculos quanto no texto dramático de Matéi é substituída pela metonímia, da parte pelo todo. Isso diminui as possibilidades de que outros sentidos

emergem como permitem os cenários mais sóbrios, com menos elementos e quando a ação é conduzida pela palavra, é dada pela palavra. Quando todos os elementos são postos em cena, perde-se a universalidade da obra visniequiana, e o texto em questão torna-se um drama específico de uma família, em uma situação específica. A peça ainda “funciona” como metacomentário acerca da guerra e suas consequências, porém, todas as outras possíveis leituras e possibilidades de se encaixar a peça em outros contextos se enfraquecem.

A palavra progresso... recorre à estrutura aristotélica do drama e busca encaixar o texto de Vişniec, onde há a possibilidade, nas três regras clássicas, criando protagonistas, adjuvantes e antagonistas e recorrendo a um desfecho trágico, mas ainda mantém a característica circular do texto-base.

Vişniec, quando constrói suas personagens, não recorre a maniqueísmos para configurá-las. As personagens são todas complexas, pois estão todas no mesmo estado de liminaridade e algumas ações questionáveis se justificariam por esta condição. O Miliciano, por exemplo, que no início do texto aterroriza os refugiados que retornam ao lugar que é aquele que deixaram por conta da guerra, mas ao mesmo tempo outro país, (*A palavra progresso...*, p. 13-15), ao fim morre vítima da própria crueldade ao pisar uma mina (*A palavra progresso...*, p. 103-105), ou O Novo Vizinho, que apesar de utilizar a dor alheia para a venda dos “espólios” da guerra, está tanto em estado liminar quanto as demais personagens, estado causado tanto pela guerra quanto pelo novo regime econômico que se impôs.

A construção das personagens no espetáculo, no entanto, não deixa entrever esta complexidade nas personagens. Há os “bons” – O Pai, A mãe, Vibko e Ida – e os ruins – O Miliciano, A Patroa, O Novo Vizinho, O Tipo. A única personagem que talvez possa ser lida em toda sua complexidade é A Velha Louca, personagem “arquetípica” na cosmologia visniequiana, que, ao mesmo tempo, sofre retaliação por parte dos vizinhos quando eles jogam ossadas em sua porta (*A palavra progresso...*, p. 65-69), negocia informações sobre o que aconteceu com Vibko durante o conflito e a localização de seus restos mortais.



Figura 12: (Fotograma) O Novo Vizinho e o comércio do espólio de guerra.

Nas demais peças de Vişniec, há o que os teóricos do *Léxico do drama moderno e contemporâneo* chamam de catástrofe inicial. As peças iniciam após a conclusão de uma guerra ou de algum evento catastrófico que não se sabe qual, e o texto busca mostrar os efeitos desta catástrofe. Olhando o texto de acordo com a teoria do drama social de Turner, é como se os textos dramatúrgicos de Vişniec fossem a conclusão deste processo, já que não retrata toda a querela. O espetáculo em questão, no entanto, foi transformado em um drama social completo, com todas as fases estabelecidas pelo antropólogo escocês.

Seguindo as fases do drama social identificadas por Turner, quais sejam a ruptura, a crise, a ação corretiva e a reintegração ou o reconhecimento e legitimação do cisma irreparável entre as partes em conflito (TURNER, 2008, p. 33-37), é possível identificá-las ao longo da montagem d'A *palavra progresso....* Desconsiderando os eventos ocorridos que estão implícitos antes do que a peça representa, o espetáculo inicia com a ruptura, mesmo que as personagens estejam retornando para as suas cidades e para as suas casas. A ruptura entre as pessoas ocorre entre aqueles que permaneceram e aqueles que voltaram. Apesar do discurso de que agora são todos irmãos novamente, as relações em dada comunidade não se mantêm após a guerra, pois não é possível retomar as relações sociais após conflitos em que vizinhos, amigos e conhecidos tornam-se inimigos. A

crise que se segue desta ruptura é, além de toda a situação posta, causada pelo silêncio dos moradores que aparentemente se mantiveram no povoado, que sabem o que ocorreu com Vibko ao longo da guerra, mas silenciam apesar das buscas incessantes d'O Pai. A ação corretiva é marcada pela tentativa d'A Velha Louca e d'O Novo Vizinho de comercializarem o luto da mãe e da busca incessante d'O pai pelo corpo do filho. No fim, há tanto a reintegração – com A Velha Louca – e o cisma, já que há o início de tudo novamente com a “chegada” de Ida.



Figura 13: (Fotograma) O retorno ao início

As escolhas feitas na montagem são parte da liberdade dada por Višniec aos diretores/ensaiadores. Mesmo que as características próprias da contemporaneidade não tenham se mantido e algumas nuances do texto dramático tenham se perdido no preenchimento das cenas, a performance enquanto metacommentário e como comportamento duas vezes vivenciado se mantém. O tema do espetáculo permanece, as personagens da cosmologia visniequiana estão presentes, mas a universalidade se perdeu na materialidade da peça.

3.2.3 Espetáculo *Adeus, palhaços mortos*

Assim como no espetáculo *A palavra progresso...*, o contato com a Academia de Palhaços aconteceu por meio da página da companhia no Facebook, na qual os componentes da trupe postam as datas dos espetáculos, materiais de divulgação, críticas e reportagens publicadas na imprensa, fotos do elenco entre outras publicações. A indicação do espetáculo, no entanto, ocorreu por intermédio de Maria Emilia Tortorella numa sessão de comunicação da Abralic, na qual a acadêmica, tendo ouvido a comunicação desta que vos escreve, indicou a existência deste espetáculo, visto que poderia contribuir com a atual pesquisa. Neste contato realizado em setembro de 2017, a companhia disponibilizou o link de uma gravação na plataforma Youtube, com a condição que as imagens não fossem divulgadas e fossem utilizadas somente para fins acadêmicos.

A partir do material concedido pela Academia de Palhaços do espetáculo *Adeus, palhaços mortos* e das demais publicações da companhia na mesma rede social pela qual foi contatada, é possível olhar a performance enquanto uma sequência de espaço-tempo quase completa: o processo de montagem do cenário, os testes com maquiagem, algumas performances anteriores do grupo, a performance em si, sua plateia e a recepção do espetáculo.



Figura 14: (Fotografia) Processo de criação da maquiagem



Figura 15: (Fotografia) Processo de montagem do espetáculo – maquiagem. Disponível em: <https://www.facebook.com/ultravioletas.com.br/photos/a.154948351227803/1631885326867424/?type=3&theater>. Acesso em 01 jul. 2020



Figura 16: (Fotograma) Processo de montagem do palco

O espetáculo em questão é montado a partir do texto *Um trabalhinho...*, o qual não é transposto integralmente para o palco, mas parte do texto é utilizada e complementada pela companhia. O tema do texto dramático de Vişniec está na peça, ou seja, os três velhos palhaços que respondem a um anúncio de uma vaga de trabalho para velhos palhaços, assim como a reflexão sobre as artes da cena

presentes no texto-base do romeno. A cosmologia visquiequiana está ali, mas sob a direção autoral de José Roberto Jardim, que, na montagem, modificou a alegoria do velho palhaço, apresentada por Vişniec no seu texto.

Escreve Pavis: “[...] o ator não imita necessariamente uma pessoa real; ele pode sugerir ações por meio de algumas convenções ou por um relato verbal ou gestual” (PAVIS, 2011, p. 51). Nas peças de Matéi, a personagem “representa” um “arquetipo visniequiano”, um ser liminar, independente de qual personagem se trata, que tem sua origem na “vida real”, nos fatos reais vivenciados e observados pelo Vişniec-jornalista, e transformados em personagens da sua cosmologia pelo Vişniec-dramaturgo-poeta. Assim como personagens e temas arquetípicos podem ter diferentes roupagens sem perder sua estrutura, o mesmo acontece com as personagens visniequianas: no palco, elas recebem diferentes leituras e tratamentos, mas sua característica principal, arquetípica, da liminaridade, se mantém.

Em *Adeus, palhaços mortos*, a leitura feita da peça pela companhia, mesmo que permaneça o questionamento sobre o presente e o futuro das artes da cena, o espetáculo nos leva a compreender que os palhaços que ali se encontram, na verdade, estão mortos – constatação um tanto óbvia se se considerar o título da peça.

O cenário composto por uma caixa na qual imagens são projetadas, luzes que bruxuleiam e completam a composição das personagens e das cenas, assim como os efeitos sonoros ensurdecadores (protetores auriculares são entregues aos espectadores na entrada do espetáculo), levam o público um estímulo extremo das sensações, enquanto a ação ocorre unicamente pela palavra. Como escreve Mariza Peirano: “Não é possível, portanto, separar o dito e o feito, porque o *dito é também feito*” (PEIRANO, 2002, p. 11). Em *Adeus...*, a ação é totalmente retirada de cena e somente a fala faz este papel. O reconhecimento entre as personagens e da situação posta, as brigas entre os palhaços, a percepção da morte (do circo e dos palhaços) etc., tudo se dá por meio da palavra. As personagens estão geralmente estáticas, e mudam suas posições quando as luzes apagam e voltam a acender. Praticamente não há gestos, os atores criam quadros estáticos a cada apagar das luzes. A iluminação faz parte dos poucos gestos, dado que interagem com a palavra-ação.

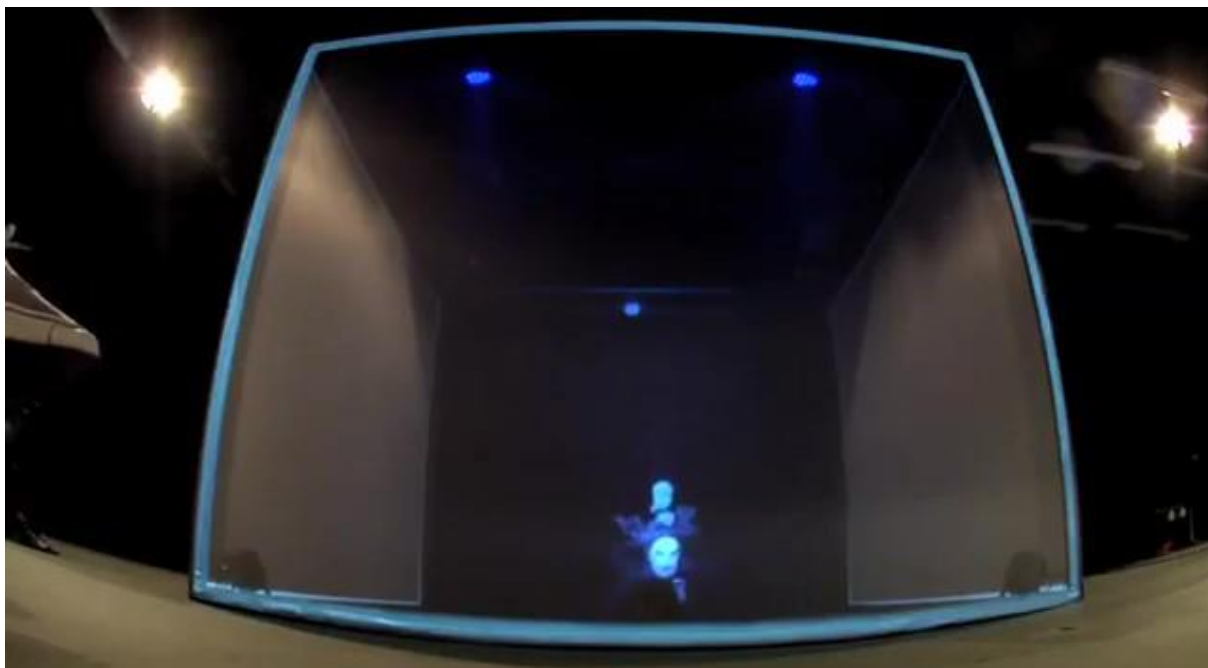


Figura 17: (Fotograma) a “caixa-palco”



Figura 18: (Fotograma) a “caixa-palco” 2

O encarceramento dos palhaços num cubo nos remete à “sala-inferno” de *Entre quatro paredes* de Sartre, mas aqui o que constitui esse além-mundo é a sala de espera da agência que oferece trabalho a velhos palhaços. Há outros elementos que possibilitam a leitura desta condição das personagens: a mudança do texto-base e o figurino. Quanto à adaptação do texto, salienta-se primeiramente a

mudança dos nomes das personagens, batizados a partir dos nomes dos atores do espetáculo. No lugar dos palhaços italianos Nicollo, Filippo e Peppino, têm-se os clowns brasileiros Pupa (Paula Hemsí), Lala (Laíza Dantas) e Poci (Rodrigo Pociidônio) que, ao longo do espetáculo, não morrem como em *Um trabalhinho...*, e a circularidade do espetáculo ocorre pela própria encenação que se repete três vezes, sempre aceleradas, como uma punição do inferno dantesco que se repete pela eternidade, ao contrário do texto dramaturgico que era assinalado pelo ato de encontrar um outro palhaço morto no armário, indicando que já houve outras esperas e que elas continuarão, dado que mais um palhaço chega à sala de espera ao final da peça quando Nicollo e Filippo saem.

O figurino e a maquiagem das personagens, sombrios, tetricos também acentuam a condição das personagens. Ambas parecem ter sido criadas sob a influência das películas do Expressionismo Alemão e do universo cinematográfico de Tim Burton, que carregam consigo o fantástico, o gótico e o insólito.



Figura 19: (Fotografia) *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) - O Expressionismo Alemão



Figura 20: (Fotografia) *From Morn to Midnight* (1920) O Expressionismo Alemão



Figura 21: O expressionismo alemão x Tim Burton. Disponível em:
<http://www.blog.365filmes.com.br/2017/08/o-legado-do-expressionismo-alemao-setima-arte.html>.
Acesso em 01 jul. 2020



Figura 22: A Noiva Cadáver (2005), de Tim Burton



Figura 23: (Fotografia) A maquiagem dos três palhaços mortos. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/adeus-palhacos-mortos/>. Acesso em 01 jul. 2020.



Figura 24: (Fotografia) Figurino expressionista-burtoniano de *Adeus, palhaços mortos*. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/adeus-palhaços-mortos/>. Acesso em 01 jul. 2020.

A leitura do texto dramático de *Um trabalhinho...* realizado pela Academia de Palhaços expõe as personagens no que, num primeiro momento, parece ser a mesma situação do texto-base, mas na verdade altera a “situação liminar” das personagens. Se no texto temos palhaços no fim de suas vidas artísticas, as carreiras estão mortas. No espetáculo, os palhaços estão de fato mortos.

A liminaridade do palhaço que não desfruta mais das glórias do passado – nem o palhaço e nem as artes circenses – mas que é uma figura arquetípica que constantemente se renova, e é substituída pelo estado liminar de uma espécie de purgatório, onde se paga pelas faltas da vida (artística?), onde não há danação, mas tampouco salvação. O “arquetipo”, a situação liminar se mantém, mas há uma mudança na metáfora, há uma ênfase maior na leitura da morte do teatro como se conhecia e os elementos que compõem a cena contribuem para esta leitura. Ao recorrer às projeções para criar os cenários, mostra-se que aquele circo-teatro que dava prestígio aos palhaços, já não existe mais. Há agora o híbrido, recorre-se a outras mídias para a composição da cena que, antes, era “pura”, “autêntica”, identificável no seu gênero, o que no teatro contemporâneo se desfez. Não há ações

no espetáculo em questão, há somente gestos, e este se dá na combinação das projeções e das luzes com a palavra. As luzes são gestos, completam os gestos, assim como a ação se dá pela palavra.

A liminaridade dos palhaços de *Adeus...* é também o liminar das artes da cena, pois não há mais territórios definidos, pois são todos fluídos, assim como o papel de artistas/atores na contemporaneidade. O teatro está num estado liminar, e o espetáculo traz esta discussão de maneira contundente quando coloca os palhaços já mortos em cena: este circo/teatro morreu e renasceu como algo diferente. A reflexão aparece nas próprias réplicas:

POCI: [...] Vocês não sabem o que é arte.

PUPA: E você, sabe?

POCI: Sempre fizeram o oposto do que foi ensinado. Por isso serão esquecidas. Ficam berrando frases sobre um palco como se fazem nos dias de hoje, ficam serrando o ar com as mãos. Ai, como me dói assistir espetáculos que estouram os nossos tímpanos! A imprensa de hoje só dá voz a espetáculos sem qualquer comprometimento, cheios de efeito, pirotecnia, feitos para agradar... Mas os artistas da alma evitam isso, a nossa busca é outra. São meses para ajustar o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com todo cuidado, pois sabemos que tudo aquilo que não é síntese deturpa a representação. Não é a fama ou o sucesso o que perseguimos, mas a instauração de uma nova possibilidade do espaço-tempo, a representação de uma outra poética.

LALA: Que tédio! (risos histéricos) (ACADEMIA DE PALHAÇOS, 2016).

Renato Cohen escreve sobre a polifonia do teatro contemporâneo brasileiro que,

Em inseminações próprias do movimento cultural brasileiro, desde o nomeado procedimento antropofágico – da devoração e reapropriação de conteúdos – por Oswald de Andrade, tem-se lidado, conscientemente, com as polaridades entre campos de identidade e alteridade. Como linguagem contemporânea, orchestra-se uma cena polifônica e polissêmica, apoiada na rede, e em narrativas hipertextuais que se organizam pela performance, por imagens deslocadas, por desdobramentos e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagem. Hipertexto que aqui é definido enquanto superposição de textos incluindo conjunto de obra, textos paralelos, memórias, citação e exegese. O semiólogo russo Iuri Lotman (1997) nomeia o grande hipertexto da cultura, depositário de historiografia, memória, campo imaginativo e dos arquétipos primários (COHEN, 2001, p. 108).

Além da utilização de outras mídias na composição da cena e da reflexão sobre o teatro contemporâneo, são intercalados ao texto de Višniec outros textos, trechos em inglês e que se remetem ao próprio espetáculo, como na réplica de Poci transcrita acima, quando se refere aos espetáculos que estouram os tímpanos da

audiência. A peça busca mostrar em vários momentos que trata-se de uma encenação. Há projeções de imagens da companhia em situações diversas, inclusive durante a preparação do espetáculo em questão e em cena com outros espetáculos. Imagens que são projetadas velozmente, a ponto de quase não ser possível distingui-las, que servem apenas de sugestão ao espectador. A companhia leva o público a uma excitação dos sentidos ao extremo.



Figura 25: (Fotograma) Projeções no início no espetáculo

A quebra da ilusão da representação acontece também quando, nas pausas (são duas), o palco é mostrado sem as projeções. A suspensão do espetáculo no intervalo faz parte do espetáculo e é, ao apresentar o cenário desnudo, uma complementação da reflexão realizada até então.

O universo visniequiano está presente em *Adeus,...*, assim como os traços autorais da Academia de Palhaços. A reflexão acerca do futuro do teatro proposta pelo dramaturgo em seu texto foi ampliada e trazida para a cena brasileira, sem perder a característica principal da liminaridade das personagens.

3.2.3 Espetáculos *Espelho para cegos*

O contato com o Teatro Vila Velha realizou-se na própria sede da companhia. Numa viagem de férias até a cidade de Salvador - BA, numa conversa

sobre as respectivas pesquisas com Gislene Vale dos Santos, docente do programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFBA, contei que analisaria alguns espetáculos da Companhia e Gislene comentou que poderia entrar em contato para conseguir uma entrevista com o diretor, dado que conhecia o pessoal do Vila Velha. Foi então agendada uma entrevista com o diretor Marcio Meirelles, que concordou gentilmente em conversar sobre a concepção e produção dos espetáculos provenientes do texto dramático de Matéi Vişniec. Como a entrevista não estava planejada (somente a visita ao espaço do Teatro Vila Velha), as perguntas foram anotadas na véspera, sem um preparo devido do material e o que ocorreu foi uma conversa informal sobre o processo de criação da companhia, sobre as obras de Vişniec, a preparação dos atores e cenários e sobre os lugares onde o espetáculo foi apresentado.

Depois da conversa com o diretor do Teatro Vila Velha, ele conduziu uma visita guiada por todo o espaço da casa (que, infelizmente, não foi registrado fotograficamente). Assim, ampliou-se a percepção e a leitura dos espetáculos que foram assistidos posteriormente por meio de gravações, dado que o espaço cênico no qual as performances são realizadas é um lugar alternativo, como um teatro de arena, mas que remete-nos ao espaço cênico do Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, um lugar amplo, com arquibancadas que servem tanto como assento para a plateia como extensão para os espetáculos, pois os atores e espectadores se misturam nas montagens em ambos os locais.

O Teatro dos Novos, Companhia criada em 1959 que atua no prédio do Teatro Vila Velha desde 1964, tem diferentes formações ao longo dos anos de existência, e a Universidade LIVRE do Teatro Vila Velha, “[...] programa de formação do Teatro Vila Velha, com metodologia própria e caráter profissionalizante” (TEATRO VILA VELHA, 2019, p. 15) são as Companhias envolvidas na montagem de vários textos dramáticos de Vişniec de 2013 até nos dias que correm, em isolamento social, por meio de vídeos postados nas redes sociais do Teatro.

Dentre estes trabalhos, há o Projeto Matéi, “quatro peças, em diferentes dias da semana” (TEATRO VILA VELHA, 2019, p. 19), que englobam os textos *Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias*, que foi dividido em três espetáculos – *Agorafobias*, *Fronteiras* e *Deserto* –, *A História dos Ursos Pandas* e um quinto espetáculo, um monólogo, *As palavras de Jó*, interpretado pelo próprio Márcio Meirelles após muitos anos sem exercer o ofício de ator.

Os demais textos de Matéi trabalhados pelas Companhias foram *Por que Hécuba*, “melhor espetáculo do prêmio Braskem de Tetro de 2018” (TEATRO VILA VELHA, 2019, p. 9), *Do sexo da mulher como campo de batalha* e *Espelhos para cegos* a partir do texto de *Teatro Decomposto ou O Homem-Lixo*, sendo este último apresentado em dois momentos diferentes, um em 2013 e outro em 2018, serão objetos de análise neste trabalho que se propõe.

No gérmen da parceria de Marcio Meirelles com Matéi Vişniec está o acaso: Márcio conhece Matéi por meio da coleção de peças do dramaturgo romeno que está(va?) em processo de tradução e edição no Brasil pela editora É Realizações. Marcio contou, na entrevista concedida, que viu os exemplares das peças numa livraria e isso o intrigou, pois não é habitual o interesse das editoras pela publicação de literatura dramática no país e que havia de ter algo neste dramaturgo romeno de expressão francesa que valesse à pena a publicação de sua obra dramaturgicamente quase completa. Houve, então, uma identificação política entre o diretor e o escritor: ao ler as peças de Vişniec, Meirelles percebe a universalidade da obra do autor e sente uma urgência na montagem delas:

As questões que Meirelles identificou no teatro de Vişniec ultrapassam o estágio de questões regionais, aparentemente restritas à Europa, elas dizem respeito ao mundo e ele as compreende de imediato: “esse é o teatro que precisa ser feito no século XXI. O teatro é realmente a transformação. É uma poesia que ele escreve que me leva a pensar isso. [...] É uma obra incrível. É uma descoberta estonteante. Em meio à crise que vivo com o teatro achei vários livros de um cara que nunca havia ouvido falar e de cara compreendi que as coisas que ele escreve são a matéria-prima necessária ao teatro que estava buscando fazer” [citando Meirelles] (VILHENA, 2015, p. 6).

Teatro decomposto... é um destes textos que suscitam a urgência nesses tempos, urgência na sua leitura e na sua transposição para teatro, que recebe, nas mãos das Companhias do Teatro Vila Velha, o nome de *Espelho para cegos*. O título remete à junção de dois símbolos/metáforas utilizados repetidamente por Matéi e pode ser tomado como uma síntese para a cosmologia visniequiana, que nada mais é do que um espelho, um reflexo do “mundo-real” refletido para cegos, que veem, mas não reparam. Na cosmologia-reflexo há o absurdo herdado de Beckett e Ionesco e também o grotesco e o “humor triste” como bem explicou Pirandello. Ao trazer o homem-lixo para o palco do Teatro Vila Velha, Meirelles posicionou o espelho em frente ao Brasil. E, por ter feito o país refletir-se por meio do seu

espetáculo, é que se têm, a partir de um mesmo texto, dois espetáculos diferentes, pois são dois também os momentos vivenciados pelos brasileiros nos anos das representações⁵⁵.

Na plataforma de vídeos *Vimeo* estão disponíveis as duas versões de *Espelho para cegos* e é a partir destas gravações que se desenvolve a análise. Apesar de ambas serem concebidas a partir do texto de Vişniec *Teatro decomposto...*, tratam-se de espetáculos muito diversos. Não há grandes modificações nos cenários entre as duas versões, mas altera-se a ordem dos esquetes. Alguns monólogos que, em 2013, foram feitos por atores, em 2018, são encenados por atrizes, o que dota o texto de uma outra conotação. A leitura do espetáculo é alterada também pelos eventos na política que aconteceram neste hiato de cinco anos. O tom do primeiro espetáculo é mais leve, há alguns esquetes que têm certa comicidade, tiram alguns risos dos espectadores, o que não ocorre em 2018. Há algumas pequenas alterações no texto que possibilitam outra leitura da imagem criada pelo autor.

Em ambas as versões, nem todos os esquetes são montados. Não fazem parte dos espetáculos: “O adestrador”, “O filósofo”, “O homem da maçã”, “O comedor de carne”, “O homem do besouro”, “O mágico” e “O homem no espelho”. Foram retirados dos espetáculos todos os esquetes que mostrassem qualquer grau de esperança que pudesse haver na peça (que, segundo Vişniec, todas possuem) permanecendo somente os textos que, de fato, refletissem o Brasil no momento em que se passava o espetáculo. As peças são organizadas, portanto, da seguinte maneira:

⁵⁵ Em 2013, houve uma série de manifestações no Brasil batizadas de “Jornadas de Junho” ou “Manifestações dos 20 centavos”. Estes protestos, encabeçados pelo movimento social Passe Livre, iniciaram-se como uma forma de contestação ao aumento da tarifa do transporte público em 20 centavos e logo se espalharam por todo o Brasil, mas sem uma pauta definida, já que as pessoas passaram a ir às ruas demonstrar sua indignação pelos mais diversos motivos. Estas manifestações culminaram numa crise política que levou ao impeachment da presidenta Dilma Roussef e ao desmonte de políticas públicas de Estado voltadas à cultura, às minorias, à educação, à ciência. Em 2018, quando a segunda versão de *Espelho para cegos* é levada aos palcos, o país está em meio às campanhas eleitorais para presidente e uma aura fascista e nacionalista (às avessas) paira sobre o Brasil. Manifestações em prol de determinado candidato pediam (e ainda pedem), paradoxalmente, intervenção militar, volta do AI-5, entre outros impropérios. A cultura, neste meio tempo, sofreu um baque. Em 2013, quando o tom do espetáculo era de alerta, mas ainda havia um certo humor, não se acreditava que a onda fascista chegasse de fato ao poder. Era somente histerismo. Em 2018, quando o golpe estava concretizado, o desmonte do Estado acontecia de forma acelerada e percebia-se que havia grande probabilidade de determinado candidato ganhar as eleições, *Espelho para cegos* tornou-se mais grave e pessimista.

2013

1. O lavador de cérebros 1;
2. A louca tranquila;
3. A louca febril;
4. A louca lúcida;
5. Voz na escuridão 2;
6. O homem do concerto;
7. O lavador de cérebros 2;
8. Voz na escuridão 1;
9. Voz na luz ofuscante 1;
10. O homem no círculo;
11. O homem-lixo;
12. O lavador de cérebros 3;
13. Voz na escuridão 3;
14. O morador de rua;
15. O homem do cavalo;
16. O corredor;
17. Voz na luz ofuscante 2.

2018

1. Voz na escuridão 1;
2. O lavador de cérebros 1;
3. A louca tranquila;
4. A louca febril;
5. A louca lúcida;
6. Voz na escuridão 2;
7. O reparador;
8. O lavador de cérebros 2;
9. O homem do círculo;
10. A mulher lata de lixo;
11. O lavador de cérebros 3;
12. Voz na escuridão 3;
13. O cavalo;
14. O corredor;
15. Voz na luz ofuscante 2.

Os espetáculos são montados em pequenos palcos separados, no chão e nas arquibancadas. A plateia é integrada ao cenário ao ser disposta entre os palcos e há interação das personagens com o público ao longo do espetáculo, afinal, somos todos homens-lixo. Há também o uso de projeções para os esquetes “Lavador de cérebros” 1, 2 e 3 ao fundo, que nos remete a uma tela.



Figura 26: (Fotografia) *Espelho para cegos*, agosto de 2013. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/9504930817/in/album-72157635059896485/> Acesso em 01 jul. 2020

Todos os esquetes dos lavadores de cérebros são gravados e projetados no momento do espetáculo. As projeções fazem alusão ao papel decisivo que a televisão teve na “lavagem cerebral” do brasileiro nos últimos anos. Em 2013, “O lavador de cérebros 1” tem a estrutura de um vídeo institucional, aos moldes

empresariais, que busca vender um serviço. Em 2018, o tom muda e agora “O lavador de cérebros 1” remete a uma propaganda sensacionalista de televisão, como as propagandas que haviam na década de 1990 que buscavam “conscientizar” as pessoas sobre algum tema relevante na época. As “vinhetas” são intercaladas pelo “plim plim” característico da Rede Globo de Comunicações e a logo da empresa é um caracolzinho pestilento. Tanto a tela quanto a linguagem utilizadas nos esquetes torna explícito o responsável pela lavagem cerebral que ocorria (e ainda ocorre) nas pessoas.



Figura 27: (Fotograma) “Plim-plim” lavador de cérebros.

Quanto a “O lavador de cérebros 2”, tanto em 2013 quanto em 2018, há uma constância. Em ambas as versões este esquete, que também é projetado, o quadro consiste num vídeo de instrução, voltado “aos funcionários encarregados da administração e da ordem pública” (*Teatro decomposto...*, p. 69), o qual orienta acerca dos procedimentos da lavagem cerebral e quais as consequências para aqueles que não se submetem à prática. O que diferencia os dois espetáculos é a intercalação, em 2013, das “instruções” com imagens de desfiles “patrióticos”, saudações nazistas e imagens de apreensões durante a ditadura militar. Em 2018, há pessoas em uniformes que carregam a logo do caracol pestilento, que, por meio do vídeo, “treinam” os responsáveis pela execução da lavagem cerebral na

população por meio dos “Onze detalhamentos mais ou menos constitucionais” (*Teatro decomposto...*, p. 69), sem as imagens intercaladas.



Figura 28: (Fotograma) O lavador de cérebros 2 e o resultado das lavagens cerebrais.

Há um diálogo com os eventos históricos que faziam pano de fundo para os espetáculos: em 2013, nos protestos, quando iniciaram, por parte de uma parcela dos manifestantes, os pedidos pela volta dos militares ao poder. Em *Espelho para cegos – 2013*, mostra-se o resultado da lavagem cerebral a partir das imagens que compõem o esquete, o resultado do que se pede nas manifestações. Em 2018, quando o efeito da lavagem cerebral foi alcançado, institucionalizado, não há necessidade das imagens, pois o real faz as vezes daquelas imagens das ditaduras do espetáculo de 2013.

O texto de “O lavador de cérebros 3” é um guia de conservação dos centros de lavagem cerebral “para uso exclusivo do pessoal encarregado da lavagem e da manutenção dos centros” (*Teatro decomposto...*, p.75). Nos espetáculos, o esquete, que também se trata de filmagem, tem como cenário uma reunião na qual os onze regulamentos são lidos e comentados pelos participantes. A cena é filmada “escondida” por um celular, que toca ao final da leitura, como se se tratasse de um vídeo que seria posteriormente “vazado”, dado que o regulamento é exclusivo para funcionários.

Quando fala sobre o teatro contemporâneo, Renato Cohen ressalta o diálogo entre a cena e os fenômenos fora dela e qual a origem desta interação:

A revolução cênica que se estabeleceu no teatro contemporâneo coloca no bojo da cena performances que criam outro diálogo com o campo dos fenômenos, sejam eles existenciais, físicos ou sociais. Essa cena, evidentemente, está influenciada pelo teatro da morte de Tadeusz Kantor, pelo teatro total, multimidiático, de Robert Wilson, que já com *Life & Times of Joseph Stalin* (1973) e *Einstein on the Beach* (1975), juntava sonoridades, tecnologia, performance, idiosincrasia e onirismo a uma visão multifacetada, equiparando paisagens visuais, textualidades, atuações, luminescências, numa cena de intensidades em que os vários procedimentos criativos trafegam sem as hierarquias clássicas texto-ator-narrativa (COHEN, 2001, p.107).

Nestes esquetes compostos por projeções, há, além do diálogo com os fenômenos políticos e sociais brasileiros, uma dissolução da personagem. No texto de Višniec é possível associar ainda a uma personagem, pois tem-se o artigo definido, mas nos esquetes do Vila Velha, quando transformam o texto em vídeos com algumas pessoas, “o” lavador torna-se uma empresa, uma instituição. As projeções, além de serem um dos efeitos da cena, modificam o sentido e nos remetem ao papel dos meios de comunicação nos acontecimentos que se iniciam em 2013.

De forma mais alegórica, o esquete “O homem do cavalo” no primeiro espetáculo e simplesmente “O cavalo” em 2018, com a inserção da trilha sonora, apresenta um sentido que muda de uma versão para outra. Na primeira, o esquete é construído sem qualquer efeito sonoro. O texto é recitado como se o ator contasse um “causo”, uma anedota, o que acaba levando o público ao riso em alguns momentos e esvaziando o possível sentido alegórico que o esquete possui, pois parece uma história absurda, porém engraçada.

No segundo esquete, em 2018, a cena é feita por uma atriz. O tom do texto torna-se mais grave e tem-se como trilha sonora composições de Arcangelo Corelli (1653 – 1713), como o personagem relata na peça. A música do compositor italiano dota a cena de certa gravidade e o riso que acompanha o esquete em 2013 já não aparece nessa versão. O cavalo, em outros textos literários e mesmo na pintura, como no *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, é tomado como uma alegoria para a ditadura, o autoritarismo, o fascismo. Em outras leituras possíveis, o cavalo é também o símbolo da psique humana, daquele que transporta o homem e também simboliza a morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986; 2020). O cavalo, ao esperar

a personagem olhando para sua janela, pode-se remeter à perseguição das pessoas durante a ditadura, o controle sobre as pessoas que as leva para a morte muitas vezes. O campo de trigo faz o contraponto na imagem da morte que o cavalo pode carregar: “La espiga de trigo de los misterios de Eleusis es símbolo de resurrección. El grano que muere y renace representa la iniciación, el nuevo nacimiento al estado primordial”⁵⁶ (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 1023).

A mudança de um ator para uma atriz nos esquetes também gera leituras diversas em “O homem-lixo” (2013) e “A mulher lata de lixo” (2018). Ambos trazem o mesmo texto, mas carregam diferentes sentidos. No primeiro, o homem-lixo parece tratar-se de todas as pessoas; o “homem” como sinônimo de “ser humano”.

Toda a humanidade é tratada como lixo. Ao se colocar uma atriz como personagem, no entanto, o sentido se altera e o lixo refere-se somente aos seres humanos do sexo feminino: o tratamento dispensado às mulheres pelo patriarcado, pelo machismo institucionalizado, as transforma em lixeiras que recebem todos os detritos do mundo. Mais uma vez tem-se o diálogo com o pano de fundo histórico, após a primeira presidenta do Brasil ter sofrido impedimento também pelo fato de ser mulher.

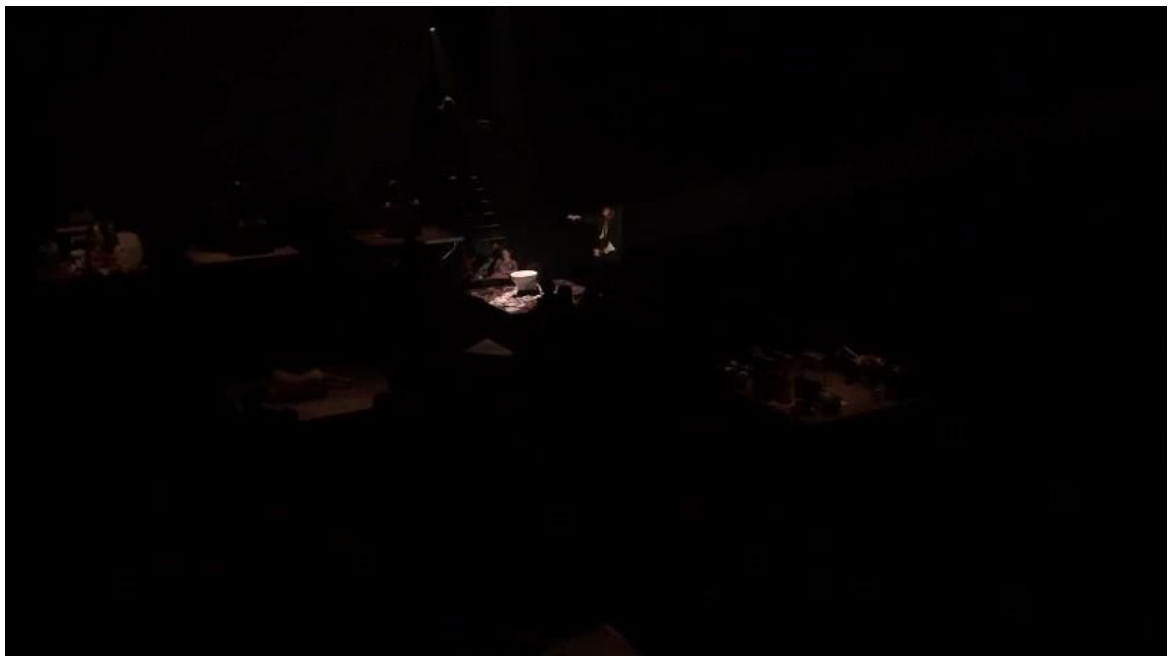


Figura 29: (Fotograma) a mulher lata de lixo

⁵⁶ A espiga de trigo dos mistérios de Eleusis é símbolo de ressurreição. O grão que morre e renasce representa a iniciação, o novo nascimento ao estado primordial (Tradução de Eduardo Severino).

Em ambos os esquetes o cenário possui um vaso sanitário. Aqui, cita-se Tambiah quando ele fala a respeito dos objetos utilizados nos rituais e os sentidos que eles carregam:

[...] Os objetos manipulados são escolhidos analogicamente com base na similaridade e na diferença para expressar um significado. Da perspectiva performativa, a ação consiste em uma operação realizada em um objeto-símbolo de modo a fazer uma transferência imperativa e realista de suas propriedades para o receptor. Ou, em outras palavras, dois objetos são vistos como semelhantes e diferentes e uma tentativa é feita de transferir a qualidade desejável de um para o outro, que está em um estado defeituoso (TAMBIAH, 2018, p. 90).



Figura 30: (Fotografia) o “habitat” do homem-lixo 2013. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/10776688774/in/album-72157637512211094/>. Acesso em 01 jul. 2020

Há uma transferência do sentido do objeto em questão para a personagem. O vaso sanitário, no seu uso corriqueiro, é o utensílio utilizado como receptor dos dejetos humanos, onde se descarta tudo aquilo que é imundo ou que se quer encobrir. O uso deste objeto em cena reforça e intensifica o sentido do esquete: em 2013, como toda humanidade vista como lixo e em 2018, as mulheres como o receptáculo dos dejetos humanos. A misoginia é latente ao longo de todo o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e no cotidiano do brasileiro. Ao fazer

esta versão feminina do homem-lixo, o Teatro Vila Velha muda a discussão de foco e mais uma vez traz para o palco as especificidades do contexto brasileiro.

Dentre todos os esquetes, “Voz na luz ofuscante 2”, que fecha ambos os espetáculos, é o que mais explicitamente dialoga com o contexto brasileiro nas duas conjunturas em que foram apresentadas. O texto de Vişniec sofreu algumas alterações entre as duas versões e a configuração da cena será responsável pela mudança do sentido.

Em 2013, carregando estandartes de diferentes santos, talvez para simbolizar a miscelânea dos protestos, nos quais cada grupo reivindicava o milagre que lhe aprovesse. Em 2018, há as panelas e a camiseta da seleção brasileira. Na primeira voz ofuscante, há O Revolucionário que puxa as palavras de ordem, mas estas são sopradas por outra personagem e seus gestos manipulados por outros, indicando que tal protesto seria manipulado e não orgânico, como há conjecturas sobre as manifestações de 2013.

Na segunda, esta personagem está nas galerias acima dos demais atores que fazem o papel d’As massas, com microfone, como se estivesse num trio elétrico, e profere tudo aquilo que é repetido pelas massas, vestidas com a camiseta canarinho e empunhando panelas. Há também a projeção dos protestos que mais uma vez nos remete à mídia que acompanhou e deu o tom de muitas delas.



Figura 31: (Fotografia) “Voz na luz ofuscante 2” em 2013: A Revolucionária manipulada. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/marciomeirelles/9504958067/in/album-72157635059896485/> . Acesso em 01 jul. 2020



Figura 32: (Fotograma) “Voz na luz ofuscante” 2018: a camiseta canarinho e as painéis

Nestes dois esquetes, cabe o que Schechner fala sobre a performance:

Performances são fazer-creer no jogo, por prazer. Ou como Victor Turner disse, no modo subjuntivo, o famoso “como se”. Ou, como poderia ser na estética sânscrita, performances são *lila* (esportes, jogo) e *maya* (ilusão).

Mas a tradição sânscrita enfatiza: então, tudo é vida, *lila* e *maya*. Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência comum (SCHECHNER, 2012, p. 19).

A performance de *Espelho para cegos* foi aquela que se teve maior acesso a todas as partes que a constitui, já que houve a disponibilização de uma grande quantidade de materiais, desde vídeos de oficinas e fotos de ensaios – a pré-performance -, passando pelas gravações dos espetáculos em si – a performance -, até chegarmos ao balanço desta por meio de conversa com o próprio Marcio Meirelles e pelos programas dos espetáculos, tudo gentilmente cedido pelo diretor.

A construção destes espetáculos demonstra o uso da liberdade dada por Matéi aos ensaiadores/diretores, como a universalidade do texto do romeno. Houve poucas alterações no texto em si, mas a construção da cena permitiu que o *Teatro decomposto...*, escrito em 1994, se constituísse como um ritual, que representificou o contexto brasileiro sem deixar de também representificar a cosmologia visniequiana. Segundo Cohen, “o [teatro] contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena” (COHEN, 2001, p. 109), e assim faz Vişniec em sua obra e assim fez Meirelles nos seus espetáculos.

Considerações finais ou Capítulo IV está cancelado ou Conclusões de uma tese de doutorado

Schechner, quando busca definir o objeto dos estudos da performance, cita Susanne K. Langer que escreve

[...] Obras lindas podem conter elementos que, tomados em isolado, são medonhos. [...] A forma que emerge, o todo, está viva e, portanto, linda, muito embora possam ser coisas horrendas – os gárgulas, as assustadoras máscaras africanas, e as tragédias gregas de incesto e latrocínio são lindas. A beleza não é idêntica à normalidade, e certamente, sem charme ou atrativos, embora todas estas propriedades possam ter sido utilizadas para sua fabricação. A beleza é uma forma expressiva (LANGER *apud* SCHECHNER, 2006, p. 23).

O teatro de Matéi Vişniec é lindo. Nos risos tristes, nas metáforas e metonímias da atualidade do homem, quando usa o grotesco e o absurdo para construir uma realidade que é desenrolada em cena, como Ryngaert escreve sobre o texto dramático contemporâneo. A realidade visniequiana tem muitas direções, e analisar a obra deste dramaturgo apenas em uma delas, faria com que se perdesse o caráter caleidoscópico que garante a genuinidade das suas peças. Percebeu-se que era preciso olhar em diferentes direções para que se pudesse juntar os cacos do espelho partido e montá-lo, assim como peças de Lego, numa composição que direcionasse a leitura destes pedaços para que se compreendesse o todo. Ao reparar nestas partes arranjadas, atinou-se que, por mais que fossem diversas entre si, elas compunham um quadro maior, com personagens e cenários que se repetem num movimento autofágico, constituindo um universo visniequiano que abriga todos esses elementos.

Além do texto dramático de Vişniec com todos os diferentes atributos, havia ainda os espetáculos que surgiam a partir de sua obra, nos quais o universo visniequiano se desdobrava mais uma vez, evocando outras sensações e dando outros sentidos aos tantos outros possíveis a partir dos seus textos. Atentou-se, então, para a necessidade de também olhar para esta continuidade da sua obra e perceber como o seu texto estava sendo lido e chegando aos palcos brasileiros.

O modo como o texto deveria ser olhado surgiu ao longo da pesquisa, com a teoria da performance, que vai além dos palcos e analisa as ações humanas, a vida, as artes como performances. A partir das leituras acerca desta temática, chegou-se à tríade Stanley Tambiah, Victor Turner e Richard Schechner que deu o caminho

para os objetivos da pesquisa: analisar como o universo visniequiano (imagens, cenários e personagens), a partir das obras *A mulher como campo de batalha*, *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres*, *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa*, *Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco* ou *O salão das Cercas e Muros*, *Teatro decomposto* ou *o homem-lixo*, *Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias* *Um trabalhinho para velhos palhaços* e *Cartas de amor a uma princesa chinesa* e outras peças curtas são elaborados e como são transpostos para o palco através dos espetáculos *O corpo da mulher como campo de batalha*, *Adeus, palhaços mortos*, *A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa* e de duas versões de *Espelhos para cegos*.

Primeiramente, para a compreensão do dramaturgo que se pretendeu analisar aqui, foi necessário contextualizá-lo e perceber por quais caminhos é possível ler suas peças. A tri-contemporaneidade de Vişniec – a decifrada por Agamben, a dicionarizada e a explicada por Ryngaert e Sarrazac –, o jogo entre o Vişniec-jornalista e o Vişniec-dramaturgo-poeta e as línguas na quais se expressa, o romeno para a poesia e o jornalismo e o francês para o teatro, deram a chave para o início da assimilação e absorção da produção dramática de Matéi Vişniec. A partir destes elementos, chegou-se a uma possível chave de leitura para as peças aqui analisadas, separando-as em peças de Lego e peças de enredo, por conta de suas características: a primeira composta de esquetes ordenáveis da forma como melhor preferir o ensaiador/diretor/ator/leitor, sem que haja exatamente uma conexão entre elas (ou essa conexão pode ser criada a partir do modo como são dispostas), como peças de Lego, as quais são todas encaixáveis entre si, e as peças de enredo, que também são compostas por esquetes, mas contendo uma constância temática, nas personagens, logo, é possível identificar certo argumento nelas. Ambas as formas analisam, cada uma a seu modo, o homem contemporâneo, uma de forma metafórica (Lego) e a outra de forma metonímica (enredo), como percebe Tambiah acerca da linguagem ritual.

Ter como matéria-prima os acontecimentos mundanos cobertos pelo jornalista e transformados em literatura pelo poeta-dramaturgo encaminhou a presente pesquisa para a interpretação pelas trilhas da Antropologia, pois seus textos são tratados com análises do homem contemporâneo, da produção teatral contemporânea e da literatura em si, e esta ciência, que se ocupa do estudo do

homem, mostrou como desvelá-los. Tudo aquilo que compõe as obras de Vişniec – os tempos, os cenários e as personagens – pôde ser olhado a partir das proposições dos antropólogos aqui utilizados. Estes elementos ordenados entre si criam as imagens tão próprias do universo visniequiano e que dão a segunda chave de leitura possível para o conjunto de sua obra.

As imagens, os cenários e as personagens visniequianas foram analisados no segundo capítulo desta tese sob as proposições de três autores: Octávio Paz, Stanley Tambiah e Victor Turner, mas também contaram com a “benção” e os olhares de outros pesquisadores que corroboraram as teorias elaboradas por eles. As imagens e o ritmo que compõem as criações foram perscrutados sob a perspectiva de *O arco e a lira* de Octávio Paz, que auxiliou no descortinamento dessas e possibilitou compreender como essas são presentificadas por meio da linguagem, assim como a linguagem ritual representifica os mitos. Estas imagens perpassam todas as peças analisadas – quiçá toda a obra do autor – e constroem o que, sob a teoria de Stanley Tambiah, denominou-se cosmologia. No caso de Vişniec, a cosmologia é composta pelos temas, pelos tempos, pelas personagens e cenários que se repetem e que dão sustentação para toda a sua criação artística e também aos espetáculos provenientes de sua obra. A cosmologia visniequiana é composta por cenários e tempos alguns, alegóricos, que remete-nos aos percalços da vida contemporânea, aos quais as personagens não se encaixam. São estrangeiras.

Estes seres que habitam o universo do dramaturgo foram compreendidos a partir de Victor Turner e do conceito de liminaridade, local onde elas se encontram, um “entrelugar”, num jogo de pertencer e não pertencer à determinada condição, numa situação que não permite uma definição de suas identidades: “passagens liminares e ‘liminares’ (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário” (TURNER, 2013, p. 13). As personagens são fluídas, elas se repetem nas obras, mas a cada vez numa forma diferente, em situações diferentes, como camaleões. Estas personagens são construídas como alegorias do homem atual, confuso, também refém da fluidez da contemporaneidade, onde nada é e onde a mudança é a única certeza dos seres que a habitam.

As imagens e as personagens de Matéi constituem a sua cosmologia que também sustentará os espetáculos montados a partir dos textos dramáticos do autor. Por mais que haja a liberdade concedida pelo próprio Vişniec e que algumas

performances modifiquem consideravelmente o que se propõe na peça, o texto-cosmologia continua dando sustentação a estes espetáculos.

Os espetáculos aqui foram olhados enquanto rituais. Rituais performáticos que, como os rituais que acontecem em diversas culturas, inclusive enquanto performances políticas, são embasados/perpassados por uma cosmologia; no caso, a cosmologia visniequiana, construída a partir de seus textos dramáticos como visto no segundo capítulo desta tese. Como escreve Tambiah sobre os rituais, eles se adaptam/se modificam ao longo do tempo e o mesmo acontece com os espetáculos que foram aqui analisados: eles se moldam de acordo com a escolha estética de cada companhia/ensaiador/diretor, conforme as peças são recebidas por eles.

Haja vista o texto dramático de Vişniec ser contemporâneo nos mais diferentes sentidos e ter como característica a liberdade dada ao ensaiador pelo dramaturgo, as escolhas feitas pelos ensaiadores também são parte desta cosmologia. A liminaridade das personagens de Vişniec aparece nos espetáculos, pois esta liminaridade faz parte da estrutura arquetípica do autor: todas as personagens analisadas encontram-se em estado liminar e esta característica continua no palco, mesmo com todas as modificações feitas pelas companhias. Neste terceiro capítulo, além da questão da cosmologia, os espetáculos foram olhados também como performances, pautadas pela teoria da performance de Richard Schechner, que deu o caminho para perceber a manifestação da cosmogonia nos espetáculos e como o sentido dos espetáculos ocorre em todo o processo performático, desde a proto-performance até a análise dos resultados desta, no qual esta tese se encontra, mesmo que a vivência destes espetáculos tenha sido meio torta, por meio de vídeos, por conta das condições em que foram realizadas a presente pesquisa.

Olhar para a produção dramática de Vişniec e buscar meios para a sua compreensão foi um exercício de perceber não somente o teatro contemporâneo, mas também o próprio tempo contemporâneo. As imagens criadas pelo autor são tratados antropológicos, pois há nas suas representações uma análise profunda do homem que apenas sua intempestividade foi capaz de captar. A cosmologia concebida pelo autor, embebida no riso e no grotesco, é uma alegoria de nosso tempo, que diz à razão e à emoção que o absurdo percebido por Beckett e Ionesco continua sendo a melhor forma de explicação para a realidade.

A pesquisa aqui iniciada ainda possui uma longa vereda a ser percorrida. O corpus aqui analisado é uma pequena amostra de toda a produção de Vişniec que continua escrevendo, seja como jornalista, seja como poeta-dramaturgo. Há ainda seus romances, seus livros de crônicas e principalmente a sua poesia, que deu origem a todo o resto, e na qual há o gérmen de sua produção literária. Há ainda no mundo muitos absurdos que certamente estão sendo colhidos pelo Vişniec-jornalista e que, em breve, o Vişniec-dramaturgo irá depurá-los e transformá-los em obras de arte, prontas para serem lidas, rearranjadas e transformadas em espetáculos para o público de homens contemporâneos que precisam perceber a própria época.

Referências Bibliográficas

Obras do autor

VIȘNIEC, Matéi. **A história dos ursos pandas contada por um saxofonista que tem uma namorada em Frankfurt seguida de Um trabalhinho para velhos palhaços**. Tradução Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012a.

_____. **A palavra progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa**. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012b.

_____. **Cartas de amor a uma Princesa Chinesa e outras peças curtas**. Tradução Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2016.

_____. **Cuidado com velhinhas carentes e solitárias**. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. **Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres**. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012c.

_____. Introdução. In: VIȘNIEC, Matéi. **Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres**. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012d.

_____. **Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das cercas e muros**. Tradução Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2017.

_____. **O espectador condenado à morte**. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: É Realizações, 2015a.

_____. **O negociador de início de romances**. Tradução Tanty Ungureanu. São Paulo: É Realizações, 2015b.

_____. **Paparazzi ou Crônica de um amanhecer abortado seguida de A mulher como campo de batalha – ou Do sexo da Mulher como campo de batalha na Guerra da Bósnia**. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012e.

_____. **Porque Hécuba**. Tradução Vinicius Bustani. São Paulo: É Realizações, 2014a.

_____. **Teatro decomposto ou o homem lixo – Textos para um espetáculo-diálogo de monólogos**. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012f.

_____. **Poems**. Disponível em: <https://www.Visniec.com/poetry.html>. Acesso em 06 set 2019.

Referências teóricas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? IN: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução: Davi Pessoa. Autêntica Editora, 2014.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Cenas do Teatro Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Fim de partida**. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BIANCIOTTI, María Celeste; ORTECHO, Mariana. La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. **Tabula Rasa**. Nº.19: 119-137, julio-diciembre 2013, Bogotá – Colombia.

BOEIRA, Maria Celina Gil Reis. **Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena**. 2018. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da USP. Universidade de São Paulo, São Paulo.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1986.

BURKE, Peter. História como alegoria. **Estudos Avançados**, São Paulo, Vol. 9, n. 25, 1995, p. 197-212.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, V.03, n. 06: p. 411-440, novembro 2013, Rio de Janeiro.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de Alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 10, agosto 1998, p. 1-7.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Vol. 1, 2001, p.105-112.

COPQUE, Hayaldo. O último Godot [exposição da] Crise da personagem. **Repertório**, Salvador, p. 211-216, 2014.

CORNIS-POPE, Marcel (ed.). **New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression**: Crossing borders, crossing genres. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014.

CORNIS-POPE, Marcel; NEUBAUER, John (ed.). **History of the Literary Cultures of East-Central Europe**: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume I. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

_____. **History of the Literary Cultures of East-Central Europe**: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume III: The making and remaking of Literary Institutions. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007.

DANAN, Joseph. Ação (Ações). IN: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

FITZPATRICK, Lisa. **Rape on the Contemporary Stage**. Derry, UK: Palgrave Macmillan, 2018.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Métodos de pesquisa. Tradução Joice Elias Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FROMM, Eric. Posfácio. IN: ORWELL, George. **1984**. Tradução Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALANTE, Camylla. Matéi Vişniec e o Teatro Contemporâneo como auto-reflexão. IN: XV Congresso Internacional da ABRALIC, 2017. **Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC**, vol.3. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. p.3847-3858.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. La literatura en segundo grado. Traducción Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

_____. **Palimpsestos** – a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais**. Ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

HAUSBEI, Kerstin; HEULOT, Françoise. Monólogo. IN: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro** – o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

KUNTZ, Hélène; NAUGRETTE, Catherine; RIVIERE, Jean-Loup. Catástrofe. IN: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KUNTZ, Hélène; RYKNER, Arnaud. Silêncio. IN: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LALLEMAND, Suzanne. Cosmologia, cosmogonia. IN: AUGÉ, Marc (org.). **A construção do mundo** (Religião, Representações, Ideologia). Lisboa: Edições 70, 1978.

LECOSSOIS, Hélène. Samuel Beckett, Matéi Vişniec: from one Godot to the last. IN: R. Eduardo, H. Carvalho (Ed.). **Plural Beckett Pluriel**. Porto: Oporto - Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 2008. p. 93-103. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6598.pdf> . Acesso em 06 ago. 2017.

LESCOT, David; RYNGAERT, Jean-Pierre. Fragmento/Fragmentação/Fatia de Vida. IN: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MACHADO, Roberto. Introdução. IN: DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro** – Um manifesto de menos e O esgotado. Tradução Fátima Saadi; Ovídio de Abreu; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MANEA, Norman. Introduction. VIŞNIEC, Matéi. I'm not prepared to give up my words. **Index on Censorship**, Thousand Oaks, vol.45, p.100-110, 2016. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0306422016657037>. Acesso em 06 mar., 2018.

MANFRINATO, Helena de Moraes. 2016. Stanley Tambiah. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/autor/stanley-tambiah>. Acesso em 31 ago., 2019.

MERLO, Roberto. Matéi Vişniec, poeta tra due mondi. Selezione di versi in traduzione. **Orizzonti Culturali Italo-Romeni**: Rivista Interculturale Bilingue, Timișoara, anno II, n. 5, maggio, 2012.

MIRON, Georgeta-Elena. La réécriture d'une espèce en voie de disparition: «Le dernier Godot». **Voix Plurielles**, St. Catharines – ON – Canadá, Vol. 6, n.º 1 p. 1-7, 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.26522/vp.v6i1.173>. Acesso em 27 mar., 2018.

MORI, Nerli Nonato Ribeiro. **Metodologia da Pesquisa**. Disponível em: <https://docslide.com.br/download/link/livrometodologiadapesquisa1>. Acesso em 31 jan., 2018.

National Academy of Sciences. **Stanley J. Tambiah 1929 – 2014**: Biographical memoirs. Disponível em: <http://www.nasonline.org/publications/biographical-memoirs/memoir-pdfs/tambiah-stanley.pdf>. Acesso em 21 out., 2019.

NOLETO, Rafael da Silva; ALVES, Yara de Cássia. 2015. Liminaridade e communitas - Victor Turner. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>. Acesso em 25 nov., 2019.

OLIVEIRA, Marcela. O fim da espera sem fim: o teatro de Beckett. **Dois pontos**, vol. 15, n. 2, p. 117-124, Curitiba – São Carlos, set., 2018.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRANO, Mariza G.S. A análise antropológica de rituais. IN: PEIRANO, Mariza G.S. (org.). **Dito e Feito**: Ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

_____. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Campos**, vol. 7, n. 2, 2006, p. 9-16, Curitiba.

PERES, Andréa Carolina Schvartz. Campos de estupro: as mulheres e a guerra na Bósnia. **Cadernos Pagu**, n. 37, Campinas, jul./dez. 2011, p. 117- 162. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n37/a05n37.pdf>. Acesso em 11 nov., 2019.

PIRANDELLO, Luigi. **L'umorismo**. Firenze: Editore Luigi Battistelli, 1920. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/56958>. Acesso em 21 fev., 2019.

PRUS, Elena. Matéi Vişniec and “the quicksands” of journalism. **International Journal of Communication Research**. Iasi – Romênia, vol. 3, issue 1, p.53-59, Janeiro-Março 2013. Disponível em: https://www.ijcr.eu/articole/116_Pagini%2053-59%20Prus%20IJCR%201-2013.pdf . Acesso em 02 jan., 2019.

RADULESCU, Domnica. **Theater of war and exile**: twelve playwrights, directors and performers from Eastern Europe and Israel. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. IN: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

RODRIGUES, Ronaldo de Oliveira. Ritual em Tambiah: trajetória, conceitos e reflexões. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Ano VII, n. 20, Setembro, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do.). IN: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SALIDU, Giuseppa. “la Romania mi ha dato le radici la Francia le ali”: Profilo biografico a cura di Giuseppa Salidu. **Prove di Drammaturgia**: Rivista di inchieste teatrali, Bologna, Anno XV, n. 1, p.8-15, abr. 2009. Semestral

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p.213-236, 2011.

_____. O que é performance? Tradução R. L Almeida. IN: _____. **Performance studies**: An Introduction. New York/London: Routledge, 2006.

_____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. **Performance Studies**: An Introduction. New York/London: Routledge, 2013.

SCHOENARDIE, Eriam Roberto. **Experimento Vişniec**: Articulações entre criação, pedagogia e conhecimento. 2015. 94 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro). Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SILVA, Daniel Furtado Simões. O que pode um homem, branco, heterossexual dizer? **X Congresso da ABRACE**. v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/106>. Acesso em: 24 maio 2019.

SOUSA, Cécile Vilvandre de. L'écriture dramatique en langue française de Matéi Vişniec: une exploration poétique du monde d'aujourd'hui à travers le prisme

grossissant du surréalisme. IN: SANTOS, Tomás Gonzalo; NAVARRO; Maria Victoria Rodríguez et. al. (ed.). **Texto, género y discurso en el ámbito francófono**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016.

SOUZA, Ronaldo Eustáquio de. **Introdução à Cosmologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TAMBIAH, Stanley Jeyaraja. Continuidade, integração e horizontes em expansão. Entrevista a Mariza Peirano. **Revista Mana**. Vol. 3, n.º 2, p. 199-219, 1997.

_____. **Cultura, Pensamento e Ação Social**: Uma perspectiva antropológica. Tradução Lilia Loman. Petrópolis: Vozes, 2018.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de Performance**. Tradução Marcela Fuentes. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>>. Acesso em 23 out. 2016.

_____. Encenando a memória social: Yuyachkani. IN: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

TEATRO VILA VELHA. **Portfolio**: Teatro dos Novos/Universidade LIVRE. 2019. Disponível em https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/portfolio_teatro_dos_novos_-_univer. Acesso em 14 mai., 2020.

_____. **Programa Projeto Matéi**. 2015. Disponível em: https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/issu_programa_geral_fin_imp. Acesso em: 14 mai., 2020.

_____. **Programa Espelho para cegos**. 2018. Disponível em: https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/espelho_para_cegos_programa__issuu__. Acesso em 14 mai., 2020.

_____. **Programa Projeto Matéi**. 2015. Disponível em: https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/issu_programa_geral_fin_imp. Acesso em: 14 mai., 2020.

THOMASSEN, Bjørn. The Uses and Meanings of Liminality. **International Political Anthropology**. Florença, Vol. 2, n.º. 1, p. 5-27, 2009.

TURNER, Victor W.. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

_____. **Dramas, Campos e Metáforas**. Ação simbólica na sociedade humana. Tradução: Fabiano Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. **Floresta de símbolos**. Aspectos do Ritual Ndembu. Tradução: Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. **O processo ritual**. Estrutura e antiestruturura. Tradução: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2013.

VILHENA, Deolinda. Encontros e descobertas o encenador e o poeta. IN: TEATRO VILA VELHA. **Programa Projeto Matéi**. 2015. Disponível em: https://issuu.com/teatrovilavelha/docs/issu_programa_geral_fin_imp. Acesso em: 14 mai., 2020.

Sites, links de entrevistas e reportagens sobre o autor

VIȘNIEC, Matéi. **Biography**. Disponível em: <http://www.Vișniec.com/biography.html>. Acesso em 06 mar., 2018.

_____. **Biographie**. Disponível em: <http://www.Vișniec.com/portrait.html>. Acesso em 06 mar., 2018.

_____. Il lavoro “orizzontale” dell’autore. **Prove di Drammaturgia**: Rivista di inchieste teatrali, Bologna, Anno XV, n.º 1, p.4-7, abr., 2009. Semestral.

_____. **L'écrivain roumain Matéi Vișniec**. Nov. 2016. Entrevistadora: Catherine Fruchon-Toussaint. Disponível em <http://www.rfi.fr/emission/20161120-Vișniec-Matéi-ecrivain-roumain-essayiste-dramaturge-journaliste>. Acesso em 15 jan., 2018.

_____. Matéi Vișniec na Bahia. Out. 2013. Entrevistador: Martin Domecq. **Repertório**, Salvador, p. 211-216, 2014b.2.

_____. **Palestra de Matéi Vișniec sobre o livro "Migraaaantes"**. Ago. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sAAWXrZPnsk>. Acesso em 15 mai., 2018a.

_____. **À conversa com... Matéi Vișniec**. Ago. 2017b. Entrevistadora: Patricia Medina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ku3ED1RatXs&t=0s&index=12&list=WL>. Acesso em 15 mai 2018.

Espectáculos teatrais

ADEUS palhaços mortos. Direção e adaptação: José Roberto Jardim. Direção de produção: Carol Vidotti. Elenco: Laíza Dantas, Paula Hemsí e Rodrigo Pocidônio. Texto Original: Matéi Vișniec. São Paulo: Academia de Palhaços, 2016. Arquivo digital (65 min.).

A PALAVRA progresso na boca de minha mãe soava terrivelmente falsa. Direção: Reginaldo Nascimento. Assistência de Direção e produção: Andreia Mingroni. Elenco: Barbara Bernardes, Beatriz Alves, Camila Brandão, Déris Allves, Elvis Zemenoi, Felipe Oliveira, Fernanda Tessitore, Francisco Cruz, Geni Sau, Rafa Anastácio, Reinaldo Fonseca, Rogério Pérez, Simone Cardozo, Stella Obelenis e Tom Freire. Músicos: Rogerio Pérez, Tom Freire, Rafa Anastácio e Déris Alves. Texto: Matéi Vişniec. São Paulo: Temporall Cia. Cênica, 2017. Arquivo digital (102 min.).

O CORPO da mulher como campo de batalha. Direção: Fernando Philbert. Elenco: Ester Jablonski e Fernanda Nobre. Direção de Movimento: Marina Salomon. Direção de Produção: Sergio Canizio. Texto: Matéi Vişniec. Rio de Janeiro: Jablonsky Produções Artísticas Ltda, 2016. Arquivo digital (70 min.).

ESPELHO para cegos. Encenação: Marcio Meirelles. Direção de elenco: Bertho Filho. Elenco: Anita Bueno, Neyde Moura, Sônia Robatto, Zeca de Abreu, Kadu Lima, Lucílio Bernardes, Roberto Nascimento, Tiago Querino, Vinicius Bustani, Yan Britto. Participação: Bertho Filho, Fernando Fulco, Will Brandão (locução dos vídeos). Texto: Matéi Vişniec. Salvador: Teatro Vila Velha/Teatro dos Novos, 2013. Arquivo digital (94 min.).

ESPELHO para cegos. Direção artística: Marcio Meirelles. Direção: Cristina Castro. Coordenação geral: Bianca Araújo. Elenco: Breno Fernandes, Lavínia Alves, Lia Nascimento, Loia Fernandes, Milena Nascimento, Rodrigo Lelis, Will Brandão, Chica Carelli e Neyde Moura. Texto: Matéi Vişniec. Salvador: Teatro Vila Velha/Teatro dos Novos, 2018. Arquivo digital (66 min.).

ANEXOS

ANEXO 1: CRONOLOGIA DAS PEÇAS DE MATÉI VIŠNIEC⁵⁷

- *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* (Mas mamãe, ele nos conta no segundo ato o que aconteceu no primeiro. Tradução Octávio Figueiredo) (1979)
- *Os Bolsos Cheios de Pão e Outras Peças Curtas* (1984)
- *O Espectador Condenado à Morte* (1985)
- *Um trabalhinho para velhos palhaços* (1986)
- *Les Chevaux à la fenêtre* (Os cavalos na janela. Tradução nossa) (1986)
- *L'Araignée dans la plaie suivi du Deuxième Tilleul à gauche* (A aranha na chaga seguida de Segunda tília à esquerda. Tradução Octávio Figueiredo) (1987)
- *O último Godot* (1987)
- *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle?* (Mas o que faremos com o violoncelo? Tradução Octávio Figueiredo) (1990)
- *Teatro decomposto ou o Homem-lixo* (1992)
- *Les Partitions frauduleuses* (As partituras fraudulentas. Tradução Octávio Figueiredo) (1993)
- *Hécatombéon* (Hecatombe) (1993)
- *A história dos ursos pandas contadas por um saxofonista que tem uma namorada em Frankfurt* (1993)
- *La grammaire du silence* (A gramática do silêncio. Tradução nossa) (1994)
- *Três noites com Madox* (1994)
- *Cils interdits pendant la nuit* (Cílios proibidos durante a madrugada. Tradução Octávio Figueiredo) (1995)
- *Paparazzi ou A Crônica de um Amanhecer Abortado* (1996)

⁵⁷ Os títulos que se encontram diretamente traduzidos são aqueles que já foram publicados em língua portuguesa.

Relacionaram-se neste anexo os títulos encontrados ao longo da pesquisa realizada, o que não significa que toda a obra de Višniec esteja aqui listada.

- *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (1996)
- *Lettres aux arbres et aux nuages* (Cartas às árvores e às nuvens. Tradução Octávio Figueiredo) (1997)
- *Comment pourrais-je être un oiseau?* (Como poderia eu ser um pássaro? Tradução Octávio Figueiredo) (1997)
- *A História do Comunismo Contada aos Doentes Mentais* (1998)
- *La vieille dame qui fabrique 37 cocktails molotov par jour* (A velha dama que fabrica 37 coquetéis molotov por dia. Tradução Octávio Figueiredo) (2000)
- *A Máquina Tchékhov* (2000)
- *O Rei, o Rato e o Bufão do Rei* (2001)
- *Ricardo III Está Cancelada - Ou cenas da vida de Meierhold* (2001)
- *Cuidado com as Velhinhas Carentes e Solitárias* (2003)
- *Os Desvãos Cioran ou Mansarda em Paris com Vista para a Morte* (2003/2004)
- *A Mulher-Alvo e Seus Dez Amantes* (2004)
- *A Palavra Progresso na Boca de Minha Mãe Soava Terrivelmente Falsa* (2005)
- *Pesquisa sobre o Desaparecimento de um Anão de Jardim* (2008)
- *Nina ou Da Fragilidade das Gaivotas Empalhadas* (2008)
- *Jeanne et le feu* (Joana e o fogo. Tradução Octávio Figueiredo) (2007)
- *Da Sensação de Elasticidade Quando se Marcha sobre Cadáveres* (2009)
- *L, comme oiseau* (L, como pássaro. Tradução Octávio Figueiredo) (2010)
- *Occidental express* (2010)
- *Cartas de Amor a uma Princesa Chinesa e Outras Peças Curtas* (2011)

- *Comment j 'ai dressé un escargot sur tes seins* (Como eu joguei um escargot sobre teus seios. Tradução Octávio Figueiredo) (2011)
- *Nouvelle méthode pour gagner un hérisson à la roulette ou la martingale du hérisson* (Novo método para ganhar um ouriço na roleta ou a roleta do ouriço. Tradução Octávio Figueiredo) (2011)
- *Le cabaret des mots* (O cabaré das palavras. Tradução nossa) (2012)
- *Moi, le mot* (Eu, a palavra. Tradução nossa) (2013)
- *Por Que Hécuba* (2013)
- *C'est quand même un train de grand luxe* (É mesmo assim um trem de grande luxo. Tradução Octávio Figueiredo) (2013)
- *Personne n'a le droit de traîner sans armes sur un champ de bataille* (Ninguém tem o direito de se arrastar sem armas por um campo de batalha. Tradução Octávio Figueiredo) (2014)
- *Le marchand de temps* (O mercador de tempo. Tradução Octávio Figueiredo) (2014)
- *Migraaaantes ou Tem Gente Demais Nessa Merda de Barco ou O Salão das Cercas e Muros* (2015)
- *Paysages de nos larmes*⁵⁸ (Paisagens das nossas lágrimas. Tradução Octávio Figueiredo) (?)
- *La mémoire des serpillères* (A memória dos esfregões. Tradução Octávio Figueiredo) (?)
- *L'histoire du pouce coquin* (A história do polegar atrevido. Tradução Octávio Figueiredo) (?)

⁵⁸ No Brasil foi montada pelo Teatro Vila Velha de Salvador – BA como um monólogo nomeado de *As palavras de Jó*.

ANEXO 2: Tabela – Types of liminal experiences

Model 1. Types of liminal experiences

Time	Subject	Individual	Group	Society
Moment		Sudden event affecting one's life (death, divorce, illness) or individualized ritual passage (baptism, ritual passage to womanhood, as fx. among Ndembu)	Ritual passage to manhood (almost always in cohorts); graduation ceremonies, etc.	A whole society facing a sudden event (sudden invasion, natural disaster, a plague) where social distinctions and normal hierarchy disappear. Carnivals. Revolutions.
Period		Critical life-stages Puberty or teenage	Ritual passage to manhood, which may extend into weeks or months in some societies; Group travels.	Wars. Revolutionary periods.
Epoch (or life-span duration)		Individuals standing "outside society", by choice or designated. Monkhood. In some tribal societies, individuals remain "dangerous" because of a failed ritual passage. Twins are permanently liminal in some societies	Religious Fraternities, Ethnic minorities, Social minorities, Transgender Immigrant groups betwixt and between old and new culture Groups that live at the edge of "normal structures", often perceived as both dangerous and "holy"	Prolonged wars, enduring political instability, prolonged intellectual confusion; Incorporation and reproduction of liminality into "structures" Modernity as "permanent liminality"?

AS MASSAS: Basta! Chega! Acabou!
(Voz na luz ofuscante, *Teatro decomposto...*, p. 97).