

MATÉI VISNIEC NA BAHIA

Entrevista a Martin Domecq¹

A presente entrevista foi realizada no Cabaré dos Novos – Teatro Vila Velha, em Salvador, no dia 24 de outubro de 2013. Matéi Visniec esperava para assistir ao início da segunda temporada da peça *Espelho para cegos*, dirigida por Marcio Meireles. Essa encenação, baseada em sua peça *Teatro decomposto* ou *O Homem-lixo*, foi o pretexto para o Teatro Vila Velha convidar o dramaturgo romeno, radicado na França, para visitar pela primeira vez o Brasil. Sua visita permitiu organizar uma semana de eventos denominada *Matéi Visniec no Vila Velha*, que contou, entre outras atividades, com uma leitura de *Pourquoi Hecube* e uma palestra sobre Teatro e Política. A montagem de *Espelho para cegos*, realizada com a colaboração de Bertho Filho, na direção de elenco, e das atrizes Sonia Robatto, Anita Bueno, e Zeca de Abreu da Cia. de Teatro dos Novos. Também participaram seis atores da recém-criada Universidade Livre de Teatro Vila Velha: Yan Britto, Vinicius Bustani, Tiago Querino, Lucílio Bernardes, Kadu Lima e Roberto Nascimento. O autor mostrava-se ansioso por conhecer o resultado dessas “cumplicidades”. As fotos do espetáculo, enviadas a Paris, o deixaram entusiasmado para viajar a Salvador.



Fonte: Disponível em: <<http://www.romanianwriters.ro/author.php?id=49>>. Acesso em: 21 set. 2014.

Martin Domecq – Os críticos europeus têm se referido a você como “o novo Ionesco”. Como se sente com essa comparação? Essa seria uma influência especialmente marcante em seus textos?

Matéi Visniec – Sim, com certeza todos amamos Ionesco, e também a Beckett. Amamos aqueles que nos anos de 1950, 1960, impulsionaram outra forma de pensar o teatro. Além disso, eu pessoalmente gosto muito dele, por ser ele de origem romena. Sua mãe era francesa, mas seu pai era romeno. Ionesco havia escrito primeiro em língua romena e havia passado sua juventude e estudado na escola em Romênia. Somente quando foi para a França é que se tornou Ionesco, mas nós, romenos, estamos orgulhosos de suas origens romenas. Quando descobri o teatro de Beckett e de Ionesco, descobri uma forma de liberdade absoluta. Mas também descobri outra coisa. Na Romênia, nos anos de 1970 e 1980, o teatro do absurdo tinha uma ressonância peculiar porque a sociedade era absurda. Eu conheci primeiro a absurdidade da história e

¹ Responsável também pela tradução.

depois o teatro do absurdo. Eu conheci primeiro a absurdidade dos rituais da máquina social, a absurdidade do discurso ideológico único, a absurdidade de uma sociedade na qual só eram promovidos os incapazes, ou esses que eram os oportunistas ideológicos mais abjetos. Foi essa absurdidade que conheci: a absurdidade de viver uma dupla vida, simular que se ama o partido e o presidente, na vida pública, e fazer brincadeiras políticas com os amigos ou com a família, fechados em casa. Essa vida esquizofrênica era absurda. Vivi uma forma de absurdidade muito violenta, a da história dos países totalitários dessa época.

Para mim, o teatro do absurdo foi quase uma forma de teatro realista. O que Beckett descrevia em seu teatro ou as histórias de Ionesco eram captações da realidade que eu estava vivendo. É nesse contexto que eu descobri Ionesco e Beckett. Para mim, o teatro do absurdo foi a linguagem da denúncia por excelência. Em seguida, eu também escrevi peças de teatro usando essa chave, usando essa linguagem que permitia captar a absurdidade e denunciá-la. Era uma absurdidade que era visível, que era atroz. Mas, mais que o absurdo, há outra dimensão que me impressionou, que me marcou, foi o teatro do grotesco.

A Europa do Leste produziu também esse teatro, que se chama de grotesco, mas também o teatro onírico e o teatro fantástico. Eram formas de se defender da máquina social e para se defender do realismo socialista, que era imposto pelo poder. Contra esse realismo, os artistas experimentavam outras vozes. Eu também experimentei logo outras vias, através da poesia, da literatura fantástica, através da inovação, da originalidade, através do surrealismo e do impressionismo. Todas as correntes eram boas para contar histórias, para dizer nossa verdade, salvo o realismo socialista imposto naquela época.

Martin Domecq – Samuel Beckett é também uma presença visível em suas obras. Na peça *O último Godot* (*Le dernier Godot*),² você cria uma conversa entre o próprio dramaturgo e seu mais enigmático personagem, ou seja, Godot. Mas embora essas personagens

dialoguem junto a um monte de lixo e cheguem à conclusão de que “tudo está degringolando”, há em seu texto um tipo de humor e de leveza que nos distancia da peça beckettiana. Seria essa a suprema ironia, uma homenagem bem-humorada a Beckett?



Sonia Robatto em *Espelho para cegos* de Matei Visniec, direção Márcio Meirelles. Foto: Márcio Meirelles

Matéi Visniec – Sim. Essa peça curta foi escrita como uma homenagem. E me lembro exatamente do contexto no qual foi escrita. Em 1987, uma revista romena de teatro pediu que escrevesse um artigo sobre Beckett. Eu propus a eles escrever uma peça curta, ao invés de um artigo, porque me parecia mais interessante. Eu escrevi muito rápido essa peça, porque conhecia bem o teatro de Beckett. Mas também porque queria falar de uma realidade da Romênia: o controle, o controle das instituições culturais, o controle do teatro. Então, imaginei um mundo no qual o último teatro é fechado, onde se apresenta pela última vez *Esperando a Godot* e onde Beckett é o último espectador dessa peça. Depois, ele é jogado fora do teatro junto com outra personagem: Godot.

Com certeza, aqui estamos na pós-literatura ou na literatura alusiva, na pura homenagem...

Mas, ao mesmo tempo, como você diz, quis captar a ameaça que toda sociedade pode padecer, uma vez que o controle da cultura é assumido, seja pelo poder, seja pelas finanças, isto é, a ameaça de uma falta de liberdade, pois podemos acreditar que nas sociedades democráticas os grandes canais de televisão, por exemplo, controlados por importantes grupos econômicos, tampouco têm uma vocação de acordar uma liberdade total à cultura. Há sempre uma forma de manipulação. Prefere-se a indústria do entretenimento, em vez do verdadeiro debate cultural, ou da originalidade na *démarche* artística.

² A peça foi estreada em Salvador, em 6 de maio de 2014, no Cabaret do Teatro Vila Velha. Elenco: Leno Sacramento e Vinicius Bustani. Direção: Márcio Meirelles.



O humor e a ironia são armas de resistência cultural que eu usei, e que toda a minha geração usou na época do totalitarismo. O riso era uma forma de resistir, mas também de denunciar. O riso, o humor, a derrisão eram técnicas literárias. Também a autoderrisão e a autoironia. Para resistir, tínhamos a literatura, a poesia, o riso, a alusão, as brincadeiras políticas. Sim, eu me formei nessa escola da resistência cultural, e aprendi nela até como usar o humor negro para a denúncia a partir do riso... Então, muitas de minhas peças estão construídas dessa forma, com o intuito de dizer coisas graves, mas também, ao mesmo tempo, de rir, se isso fosse possível.

Martin Domecq – Como você vê o trabalho do dramaturgo, após o colapso das ideologias? O teatro ainda pode abalar as consciências, transformar comportamentos, “mudar o mundo”, como se dizia nos anos de 1970?

Matéi Visniec – A queda das ideologias deixa sim um vazio. Um vazio que a literatura, a cultura, o debate artístico podem preencher. É certo que hoje não há uma ideologia dominante, salvo a ideologia ultraliberal, que impõe um modelo econômico que se está globalizando. O debate ideológico, nos dias atuais, é muito pobre porque, depois da queda da última utopia planetária (a utopia comunista), não há outra utopia que fascine. A globalização não é uma utopia fascinante, nem sabemos bem o que é. O pensamento ultraliberal não entusiasma os jovens, nem as massas. O pensamento econômico único, que afirma que os mercados podem solucionar tudo pela mecânica da oferta e da demanda, é a mesma coisa, é um pensamento que não pode excitar ninguém, nem provocar efusões ou entusiasmo da juventude.

Estamos numa época de transição, na busca de uma nova utopia, de um novo humanismo, de uma nova doutrina da generosidade. E o debate literário, cultural, precisamente, é feito para isso, para tentar preencher esse vazio: esse vazio de ideias, esse vazio filosófico, sociológico, ideológico. Penso que o teatro pode contribuir com isso, sobretudo agora, como lugar de encontro, como lugar de socialização, como lugar de troca, como lugar de emoções coletivas, como lugar de debate, de experimentação artística e de busca de novas alternativas para se escapar ao pensamento oficial ou à pobreza ideológica.

O teatro é um lugar vivo onde pessoas vivas se encontram, onde as emoções podem devir de fontes de inspiração e de reflexão. Um espetáculo interessante pode marcar, por toda a vida, os jovens. Eu mesmo me formei na escola da literatura e da liberdade que emanava dos livros que lia dos espetáculos que assistia e das músicas que escutava. Acho que precisamos hoje dessa vida teatral e cultural, uma vez que não há utopias dominantes e a última fracassou estrepitosamente, deixando um campo de ruínas, países devastados, gerações sacrificadas, pessoas desencantadas e duzentos milhões de mortos.

Martin Domecq – Em seu livro *Teatro decomposto* ou *O Homem-lixo* você apresenta vários textos curtos, aparentemente autônomos, mas que estão interligados por certas imagens recorrentes, sobretudo a da decomposição física, tanto das personagens quanto do mundo em torno delas. Você acredita que vivemos num tempo assim, num tempo de “decomposição”, de fragmentação das ideias, dos seres, das relações?



Vinicius Bustani em *Espelho para cegos* de Matei Visniec, direção Márcio Meirelles. Foto: Márcio Meirelles.

Matéi Visniec – Sim. Com certeza há um fenômeno de fragmentação do mundo, de decomposição das estruturas antigas: das famílias, das comunidades, das formas de viver. As estruturas antigas explodiram. Não sou o primeiro a perceber isso. Por exemplo, um grande filósofo que é de origem romena, Emile Cioran, escreveu no final dos anos de 1940 um livro intitulado *Breviário da decomposição*. É claro que observo da minha maneira a decomposição do mundo, e também a sua recomposição, pois vivemos numa época de grandes transformações. Por enquanto, as formas de recomposição não parecem ser satisfatórias, como as grandes cidades que se formam, as megalópoles, as favelas e a pobreza que surge em todas as cidades. Também

na Europa, cidades com cascos históricos de uma grande beleza são cercadas por círculos cada vez maiores de soluções urbanísticas dolorosas, com prédios feios, sem boas estruturas, onde se criam guetos. Isso cria novos problemas. A globalização avança sem que saibamos claramente em que direção avança. Na França, saiu um livro agora intitulado *O final da mundialização*. Pareceria que é o final da explosão, dessa fragmentação, e que muitas pessoas querem outra vez ter fronteiras, regras, limites.

Em meu texto, quero captar as novas formas de lavagem de cérebro e de solidão, na sociedade de consumo. Pois a solidão e as formas de isolamento que foram criadas na época das grandes ditaduras, sejam elas comunistas, fascistas, de direita ou de esquerda, têm sido substituídas por outras formas de solidão muito mais sutis que a técnica possibilitou: o bombardeio de informações, o telefone celular, internet, as redes sociais. Analiso ali os novos círculos da solidão. Faço isso, às vezes, de uma forma poética, às vezes, com humor, mas meu intuito é captar as novas formas de inquietude. Todos os textos que estão reunidos nesse livro, *Teatro descomposto* ou *o Homem-lixo*, têm a marca dessa pesquisa sobre as novas formas de inquietude.

Martin Domecq – Ainda em relação a *Teatro descomposto*, você diz, numa breve nota de aviso, anterior aos textos, que o diretor deve ter liberdade absoluta no modo de combinar e recompor essas “peças” ou “pedaços”, em seu espetáculo. Para você, isso seria um modelo da relação do encenador atual com qualquer tipo de texto?

Matéi Visniec – Minha estratégia foi sempre a seguinte: deixar liberdade total ao encenador. Claro, se o encenador me pede uma opinião antes de montar o espetáculo, eu posso contribuir com minha opinião, se não me pede nada, depois de montado o espetáculo, já é tarde para opinar. Eu prefiro confiar nele. Ele também é um artista. Um artista que tem sua visão, sua mensagem. Por isso, penso que temos que reunir nossas forças. Eu sou o autor que escreve o texto, que realiza essa construção horizontal que é um texto. Ele, o encenador, deve fazer uma construção vertical. Essa é a colaboração. Mas há também esse outro artista, o ator, que contribui com seu talento, com suas iluminações, com suas improvisações, com suas intuições. Contribuem também o cenógrafo que aporta sua má-

quina para *jouer* e o iluminador... Então, um bom espetáculo é sempre o resultado de uma cumplicidade exitosa entre vários artistas. Se um pilar falta, se o texto não é bom e o encenador é genial, isso se percebe. Se o texto é incrível, muito bom, e o encenador não tem muitas ideias, ou o ator é medíocre, isso também se percebe.

Essa cumplicidade é, às vezes, difícil de esperar. Há que ter sorte para encontrar um encenador que compreenda exatamente ou muito bem teu universo, e que se sinta, ao mesmo tempo, muito ligado as tuas palavras e completamente livre para encená-las. Essa é a situação ideal. Eu gosto quando o encenador se sente muito conectado com meu universo e que, ao mesmo tempo, se sente muito livre para inventar soluções, para criar conexões e alusões... Em *Teatro descomposto* ou *o Homem-lixo* provooco especialmente essa liberdade do encenador, sabendo que minha provocação exige dele assumir plenamente sua responsabilidade estética. Eu espero que ele faça um trabalho formidável, interessante, original, chocante, emocionante.

Martin Domecq – Considerando as três décadas que separam sua geração da época dos primeiros autores do Absurdo, nos anos de 1950, você acredita que as questões exploradas por eles ainda angustiam o espectador atual, como a falência da comunicação entre as pessoas, o esvaziamento do sentido, a coisificação do homem, o ridículo de certas normas sociais, entre outros?

Matéi Visniec – Sim, acredito profundamente que o teatro do absurdo não é exclusivamente o espelho dos anos de 1950 e 1960, de uma sociedade em transformação, depois da Segunda Guerra Mundial. O teatro do absurdo captou alguma coisa de universal na relação do homem e a sociedade, na relação entre o homem e seu passado, o homem e seu futuro, o homem e seus medos, o homem e suas contradições. O teatro do absurdo é para mim uma forma de compreender, é uma forma de fazer pesquisa quase científica, psicológica, emocional, para compreender melhor as contradições do ser humano. Por isso, o teatro do absurdo não está morto. Beckett segue sendo uma referência muito forte. Ionesco segue sendo montado. Arrabal, depois de um período de eclipse na França, é agora redescoberto. Muitos autores dessa época são montados.



E há outras formas de teatro do absurdo que surgiram, por exemplo, o teatro sem palavras. Há muitos encenadores que começaram a montar espetáculos sem palavras. Mas são espetáculos nos quais os gestos, as imagens, os objetos, as expressões corporais se encadeiam seguindo uma lógica que é uma lógica do absurdo. Porque o absurdo tem uma lógica profunda. Tudo é questionado, tudo é subvertido, não há respostas, mas há perguntas interessantes.

Para finalizar, quero dizer que não há que utilizar tanto esse termo *absurdo*. O grande público e os críticos têm a tendência de separar em duas categorias as experiências teatrais: tudo o que não é realista é absurdo, e tudo o que não é absurdo é forçosamente realista. Mas, entre o realismo e o absurdo, há matizes, há toda uma literatura expressionista, surrealista, onírica, fantástica. Há o realismo mágico, há o grotesco, há outras formas de captar as sombras e as luzes da experiência humana. Por exemplo, um autor como Harold Pinter é muito difícil de classificar como teatro do absurdo, ainda que seja o mais absurdo dos autores ingleses. Poder-se-ia dizer que é um teatro da angústia. É um teatro da inquietude. Enfim, há muitas outras formas de teatralidade: o teatro japonês, por exemplo. O Teatro Nô, quando se apresenta na Europa ou fora do Japão, é para nós um teatro dos extremos.

Sim, sem dúvida, o teatro do absurdo dos autores clássicos segue vivo, eles são clássicos. Mas não há que abusar com o uso desse termo como categoria para classificar a diversidade de experiências que surgiram depois ou que existem em outros contextos. E por outro lado, já não são autores de vanguarda, porque a vanguarda mudou. Ionesco não gostava desse termo: vanguarda. A vanguarda é o que está na frente para anunciar um grupo maior que está por vir. Parece que o que vale é o que vai chegar depois. A vanguarda só anuncia. Por isso, Ionesco não gostava desse termo. Eu tampouco me considero um autor de vanguarda. Considero-me um autor, simplesmente um autor que almeja forjar seu estilo.

Martin Domecq – Que personalidades e eventos do fazer teatral romeno da atualidade destacaria?

Matéi Visniec – Há que destacar que a cidade de Sibiu foi junto com Luxemburgo Capital Cultu-

ral Europeia, em 2007. Sibiu não teria tido nunca essa sorte e esse privilégio se não fosse por seu Festival Internacional de Teatro, que cresce e se impõe na Europa há vinte anos. Este ano, neste aniversário número vinte do Festival, se fez uma homenagem à francofonia e ao teatro francês. Foram programados entre outros grupos: *O teatro da Europa Odéon*, o *Théâtre du Soleil*, a companhia de Alain Buffard e o *Teatro U Teatrino de Corse*. O Festival Internacional de Sibiu foi uma ideia do comediante romeno Constantin Chiriac. Foi ele o inventor, o promotor e o incansável viajante que conseguiu essa proeza. Hoje, mais de cinquenta países estão representados nessa grande festa do teatro, que acontece nessa cidade na qual Cioran passou alguns anos de sua juventude. Esse Festival tem facilitado um diálogo e uma troca importante entre os artistas e criadores romenos com os artistas de outros países europeus e de outras partes do mundo. A continuidade desses intercâmbios é um fenômeno muito relevante. Nesse marco, cabe destacar o trabalho de numerosos encenadores romenos que têm também uma carreira internacional, como Silviu Purcarete, Tompa Gabor, Stefan Iordanescu ou Mihai Maniutiu. Porém, também há outros jovens encenadores que marcaram a cena romena dos últimos anos. Entre eles cabe mencionar Radu Afrim, que se tornou uma verdadeira estrela do teatro. Dentre os autores, quero citar Alina Nelega, Radu Macrinici e Mihaela Michailov. Também Gianina Carbuariu e Alexandra Badea, que são dramaturgas e encenadoras de destaque. Alexandra trabalha também na França e tem sido editada por L'Arche Editeur. Pode-se falar de uma *Nouvelle Vague* do teatro romeno. Há muitas pequenas companhias que abrem teatros alternativos, sobretudo em Bucarest, como o *Godot Café Théâtre*. Na Romênia ainda funciona um sistema de teatros subvencionados. Mas a aparição de muitos festivais deu muita mobilidade à cena teatral. Praticamente cada grande cidade organiza seu Festival. Bucarest tem o seu no final de outubro: o Festival National de Théâtre.

Martin Domecq – Como se relaciona o seu ofício de dramaturgo com o seu trabalho de jornalista?

Matéi Visniec – Há muito tempo que eu levo em mim duas personalidades, dois homens, dois seres. O jornalista que produz e analisa informa-

ções existe há quase vinte anos. Comecei a trabalhar em 1989, na BBC de Londres. Depois, passei a trabalhar na Rádio France Internacional, primeiro como colaborador, depois como um trabalho de meio tempo, e finalmente em tempo integral. 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. Depois da queda do comunismo, se acreditou que a democracia ia se instalar em todas as partes e que a humanidade ia entrar numa época nova, mas apareceu o terrorismo, apareceu o problema da globalização, que aprofundou as desigualdades. O jornalista que habita em mim é muito pessimista. Tenho a impressão de que a palavra progresso não pode ser usada em nossos dias. A utopia da ciência e da técnica que ia salvar o homem e liberá-lo do peso do trabalho está longe de se concretizar.

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.

Depois de assistir à encenação de *Teatro decomposto* ou *O Homem-lixo*, Matéi Visniec mostrou-se sumamente emocionado e comprazido pelo trabalho de Marcio Meirelles e dos atores com seu texto. Dois dias antes, já havia curtido a leitura de *Pourquoi Hécube*. Por isso, não hesitou em ceder os direitos dessa peça à Universidade Livre de Teatro Vila Velha, cuja estreia se deu em janeiro de 2014. Essa montagem foi selecionada para a programação do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia 2014 (FIACBA).

No mês de outubro em Salvador acontecerá também a estreia de *A mulher como campo de batalha*, peça que o autor escreveu sobre a guerra da Bósnia. No final desse mês, Matéi Visniec participará da Festa Literária Internacional de Cachoeira (FLICA) e confirmou que assistirá a encenação de sua peça sobre a Bósnia no Teatro Vila Velha, com as atrizes Iana Nascimento e Giza Vasconcelos e direção de Marcio Meirelles. Será uma nova oportunidade de encontro do meio teatral soteropolitano com o dramaturgo romeno radicado em Paris.

