



O GROTESCO CONTEMPORÂNEO NO TEATRO DE MATÉI VIŠNIEC

Camylla Galante – camygalante@gmail.com

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), Cascavel, Paraná, Brasil; <http://orcid.org/0000-0002-6578-3312>

RESUMO: O riso, segundo Bergson, fala à inteligência. Por ser um fenômeno puramente humano, para que o riso aconteça, é preciso que haja a percepção do efeito cômico e a sua compreensão. Algumas vezes aquilo que é insólito também causa o riso, porém pelo efeito de estranhamento que produz e leva muitas vezes à reflexão, como as manifestações do grotesco, presentes em diferentes expressões artísticas e midiáticas. Nas obras do dramaturgo contemporâneo Matéi Višniec, o qual possui um forte caráter político, o grotesco é frequentemente a fonte do riso suscitado pela obra, mas também aquilo que guia o leitor/espectador ao entendimento da problemática levantada pelo autor. Sendo o dramaturgo um adepto declarado do Teatro do Absurdo, ele recorre com frequência a desfechos inusitados, nos quais o grotesco se sobressai, dando a tônica das obras. É possível encontrar diferentes expressões do grotesco em seus escritos, como no texto *Teatro Decomposto ou O homem-lixo* (1994/2012). O presente artigo, assentado nas proposições de Cabral e Soares (2002) e Kayser (1986), entre outros teóricos que categorizam e recuperam os diversos sentidos do grotesco, buscou compreender as imagens deste na obra dramática do escritor romeno e os efeitos de sentido advindos do emprego da categoria estética em questão, por meio da reflexão proporcionada por esta. Em *Teatro decomposto* o grotesco, sob diferentes formas, revela-se como guia para a construção das imagens e alegorias presentes no texto e também para possíveis sentidos que emanam da peça.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco; Matéi Višniec; Teatro Contemporâneo.

1 INTRODUÇÃO

Matéi Višniec, jornalista e dramaturgo romeno de expressão francesa, apresenta em sua obra uma multiplicidade de vozes que compõem suas peças. Além da sua própria expressão da qual emanam duas vozes – a do jornalista e a do dramaturgo –, é possível identificar tantas outras que servem de inspiração para a sua obra. Afeito à estética do Teatro do Absurdo como estrutura de sua escrita dramática, encontram-se também resquícios do Teatro do Grotesco, do qual Višniec se alimenta para criar algumas situações e personagens que povoam seus textos. Nessas composições é possível identificar o grotesco que, ao longo das obras, se apresentará dos diversos modos como é compreendido ao longo da história, como um guia para a construção das imagens presentes nos seus textos.

Dentre as obras de Višniec nas quais o grotesco se mostra mais evidente é a peça de módulos denominada *Teatro Decomposto ou O homem-lixo* (1994/2012), a qual é composta por

esquetes que, de acordo com o dramaturgo, no aviso que prefacia a composição, “nenhuma ordem é imposta pelo autor” (VIŞNIEC, 2012, p. 9), dando assim liberdade aos diretores, autores, ensaiadores quanto à montagem da obra e das imagens grotescas que a compõem. Para que a análise do texto se realize, recorre-se a diferentes teóricos do grotesco, de diferentes épocas, que analisaram diferentes manifestações artísticas para que, assim, seja possível identificar e compreender as diversas formas compreendidas desta categoria estética presentes na peça de Matéi Vişniec em questão. As obras que darão suporte à análise, portanto, são: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), de Mikhail Bakhtin, na qual o autor trabalha, entre outros temas, o grotesco em François Rabelais; *O Império do Grotesco* (2002), de André Muniz Sodré Cabral e Raquel Paiva Soares, que traz as representações e análises do grotesco nas mídias contemporâneas; e *O Grotesco* (1986), de Wolfgang Kayser, obra que é composta por uma cronologia da presente categoria estética, da Antiguidade até a Modernidade.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

Na leitura dos diferentes autores que trabalham as questões relativas ao grotesco, às suas manifestações, às suas concepções e à transformação das suas representações e significados ao longo do tempo, o que se mantém entre as diferentes manifestações é o efeito que o grotesco suscita no leitor/espectador: é um estranhamento, - a percepção do insólito na representação -, seguido de apreensão, uma não-compreensão imediata do que se vê/lê e, não raramente, o riso provém desta reação. O riso acompanha as manifestações do grotesco desde a descoberta, no Renascimento, dos “frescos pintados principalmente pelo pintor Fabullus, nas paredes da *Domus Aurea*”, de caráter extravagante, (CALAZANS, 2009, s/p), que passam a ser chamados grotescos por conta de sua origem¹ até os programas televisivos brasileiros que fazem jus ao adjetivo (CABRAL; SOARES, 2002).

O sentido do riso pode ser de reconhecimento das partes e do conjunto que essas partes compõem, pode ser um riso simples do estranhamento, do absurdo (como se percebe no ato de assistir aos programas de auditório brasileiros) ou um riso de percepção daquilo que o grotesco contesta ou procura chamar a atenção. O riso, entretanto, não é a reação única ao grotesco. Nas descrições dos corpos, dos seres, dos fluídos corporais, o asco e a aflição também podem ser

¹ “Termo cunhado em pleno Renascimento, do italiano grotta (gruta), seguido do sufixo formador de adjectivo –esco, o grottesco. Também aparece como crottesque (no caso, a derivação é do latim crypta que, por sua vez, vem do grego kryptós) em francês, em autores como François Rabelais e Montaigne. A palavra inaugural do estilo grotesco surge a partir das escavações feitas em 1480, em Roma, no local onde hoje é o parque de Oppius. Ali, sob restos das termas de Trajano e das de Titus, descobriu-se, nas ruínas da Domus Aurea, (o palácio do imperador romano Nero, 58-64 a.C.), uma espécie de pintura ornamental totalmente insólita em relação à imagem que se tinha do classicismo romano” (CALAZANS, 2009, s/p).

suscitadas naqueles que recebem a mensagem do grotesco. Há também a questão do sentido dado a esta categoria estética pelo autor da obra, independente da mídia: o grotesco pode fazer rir como pode fazer refletir.

Apesar de ter sua origem determinada na pintura, com o passar dos séculos o grotesco se estende às demais artes, como a literatura, mas sem ser deixado de lado naquela que foi sua primeira forma de expressão. O grotesco na pintura inicia-se antes do termo ser cunhado, em meados do século XVI, já que, segundo Calazans, “Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), que, com Yeronimus Bosch (1450-1516) e parte da obra dos pintores Pieter Bruegel, o velho (1525/30-1569) e o moço Jan Bruegel (1564-1638), são reconhecidos, *a posteriori* verdadeiros grotescos” (CALAZANS, 2009, s/p).

Além da Idade Média, o grotesco pode ser testemunhado posteriormente nas telas e ilustrações de Francisco de Goya (1746 – 1828), com seus seres híbridos, animais antropomorfizados e criaturas fantásticas, nos Expressionistas, com suas deformidades do real e nos Surrealistas, com suas pinturas oníricas. Posteriormente, já na contemporaneidade, o grotesco volta novamente com a pintura do russo Gely Korzhev (1925 – 2012), nas quais, por meio de figuras mutantes, meio-animais, meio-pássaro, mas com todos os defeitos humanos (DYAKONITSYNA, 2016), o pintor faz uma crítica ao capitalismo a que foi submetido o povo russo após o fim da União Soviética.

Na literatura, como bem demonstra Bakhtin (1987) em seu estudo sobre a obra de Rabelais, o grotesco aparece em *Gargantua e Pantagruel* como uma forma de manifestação carnavalesca e com acento popular, na qual é reconhecida a predominância do baixo corporal, da hipérbole, da monstruosidade, do informe. O corpo grotesco rabelaisiano, analisado por Bakhtin em todas as suas reentrâncias e protuberâncias, em todas as suas transformações e significações, tem a vida e morte com um *continuum*, morte-renovação-fertilidade como um dos principais temas abordados por Rabelais (BAKHTIN, 1987, p.286). Ele é compreendido ainda como sendo “cósmico e universal”, ligando-se à

terra, água, fogo, ar; ele liga-se diretamente ao sol e aos astros, contém os signos do zodíaco, reflete a hierarquia cósmica; esse corpo pode misturar-se a diversos fenômenos da natureza: montanhas, rios, mares, ilhas e continentes, e pode também encher todo o universo (BAKHTIN, 1987, p. 278).

A reação atribuída a este grotesco dos exageros, das excrescências e dos orifícios, dos fluídos corporais e da hipérbole é a de um riso “oposto ao riso decorrente da crítica social” e que pode “sugerir o puro prazer de viver, procedendo da intuição e existindo em função de si mesmo”

(ALENCAR JR, 2002, p.81). Alencar Jr., ao tratar do riso suscitado pelo grotesco, utiliza a denominação dada por Marcel Tetel em referência ao trabalho de Rabelais, o “cômico absoluto”, sendo este resultante

puramente da fantasia sem conseqüências, da caricatura dos enigmas, desliza constantemente para o inverossímil, mas sobretudo se diverte livre dos compromissos morais de corrigir os vícios humanos. Espontâneo e ligado ao grotesco, esse riso psicológico ri do homem que está em todos nós; ri conosco e não de qualquer coisa exterior a nós (ALENCAR JR., 2002, p.81).

Entretanto, como se pode verificar nos trabalhos de Wolfgang Kayser (1986) e Muniz Sodré Cabral e Raquel Paiva Soares (2002), as manifestações do grotesco se modificam ao longo do tempo e, conseqüentemente, a sua compreensão também se transforma. Essas mudanças na compreensão do conceito e em suas formas de apresentação não invalidam o grotesco rabelaisiano, no entanto, este riso atribuído a esta categoria estética enquanto um riso leve e “oposto ao riso da crítica social” (ALENCAR JR, 2002, p. 81) deve ser revisto e complementado, pois o grotesco pode, inclusive, surgir em obras com este caráter crítico, que podem suscitar também o riso, mas não será este riso divertido colocado pelo teórico francês, como também não provocar riso nenhum, mas o espanto, o estranhamento, a percepção do insólito. Cabral e Soares, ao definirem o grotesco, definem também o padrão de reações a ele:

O comum nesses casos [casos elencados pelos autores de situações grotescas que aconteceram com pessoas públicas no contexto de edição do livro assim como com personagens históricas] é a figura do rebaixamento (chamado *bathos*, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem os italianos – que atravessa as épocas e das diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (CABRAL; SOARES, 2002, p. 17).

Há uma concordância entre os teóricos do grotesco quanto às suas características. Em todos é possível encontrar que o grotesco representa o informe, o híbrido, a mistura dos diferentes domínios (animal, humano e vegetal), o hiperbolismo, o exagero. É uma categoria estética paradoxal, na qual os contrários se revelam num mesmo contexto, e se apresentam na “junção de um elemento que estimula o horror, a aversão, o senso trágico, com um elemento que convida ao riso” (VOLOBUEF, 2003, p. 26). Ele se distingue do feio e não é também um simples contraponto

do belo. O grotesco pode confundir-se com “manifestações fantasiosas da imaginação” e normalmente suscita o riso (CABRAL; SOARES, 2002, p. 19). Desta forma,

já que o grotesco nasce da justaposição de elementos opostos que causam estímulos opostos, ele não corresponde àquilo que é simplesmente feio, assustador, absurdo ou incongruente. Grotesco aplica-se a algo que reúne uma parte de cada um desses traços ou tendências. Em consequência disso, seu efeito é de algo heterogêneo, distorcido, irregular, bizarro, e provoca reações como perturbação, desconcerto, nojo e mesmo um sorriso meio azedo (VOLOBUEF, 2003, p. 26).

Na literatura, apesar de manterem-se estas características observáveis na pintura e outras mídias visuais, o grotesco também aparece nos entremeios da escrita. Ele pode aparecer nas descrições, nos diálogos, nas metáforas utilizadas pelos autores, nos títulos das obras, no enredo, nas composições baseadas na “caracterização esdrúxula e sem nexos” (VOLOBUEF, 2003, p. 26). E é a estes aspectos do grotesco no texto literário e também naqueles que aparecem no pictórico que o dramaturgo romeno de expressão francesa, Matéi Vişniec compõe algumas de suas peças. O leitor/espectador não raro se depara com personagens ou cenas que causam um riso desconcertado, como na percepção de algo inesperado, que suscita o riso, mas numa situação que reconhece não ser “correto” rir. A utilização do grotesco por ele tem quase sempre o intuito de chamar a atenção para determinado fato, acontecimento, levando ao exagero as situações para, no fim, gerar reflexão naquele que recebe sua mensagem.

Vişniec trabalha com a temática da guerra, com os conflitos étnicos e os contextos de ditadura em diversas peças. Algumas vezes o tema é tratado de forma mais explícita, como em *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (1996) e *A Palavra Progresso na Boca de Minha Mãe Soava Terrivelmente Falsa* (2005), em outras peças, esses temas não são raramente alegorizados, como em *O Espectador Condenado à Morte* (1985) e *Teatro decomposto ou o Homem-lixo* (1992/2012). Em todas essas obras o grotesco é identificável, seja enquanto hipérbole, nos diálogos que tendem ao absurdo ou nas personagens, nas suas caracterizações e ações.

A última peça aqui elencada é um dos exemplos mais marcantes do uso desta categoria estética pelo dramaturgo romeno. A obra é composta por esquetes que, consoante às recomendações do próprio autor, pode ser lida/encenada de acordo com a ordem definida pelo leitor/diretor. Segundo palavras do próprio Vişniec, os textos reunidos sob este título “são, na verdade, módulos para a composição teatral. Nenhuma ordem é imposta pelo autor” (VIŞNIEC, 2012, p. 9). Os textos são independentes, porém há alguns elementos que fazem a conexão entre

os esquetes. Não há uma continuidade na ação, não há um enredo que deve ser desenvolvido, mas a temática da peça acaba por realizar a junção das partes, mesmo que agrupadas de formas diversas, como propõe o autor. O teatro aqui decomposto, como o título indica, deve ser recomposto e ressignificado na sua recepção. 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 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.” (VIŞNIEC, 2012, p. 60).

Este esquete, como todos os outros, causam desconcerto ao leitor/espectador, uma certa perturbação que se acentua quando, no desenrolar das cenas, se percebe 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 nenhuma 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 as outras configurações do grotesco. No esquete *Voz na Escuridão (I)* surge o grotesco no sentido original do termo, de 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. (VIŞNIEC, 2012, p. 19-20, grifo 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 (VIŞNIEC, 2012, p. 35-37).

O mesmo animal aparece em *O Adestrador*, um dos “esquetes-monólogos” (como a maioria dos que compõe esta obra), no qual a personagem possui variados animais, alguns um tanto excêntricos, como um ouriço, alguns escorpiões, rãs, joaninhas, caracóis e borboletas. Estes animais se juntam a seu adestrador, depois de alimentados cada um individualmente com sua determinada ração. Cada um ocupa uma parte deste, amontoando-se na barriga (rãs), nas plantas dos pés (escorpiões), sobre o coração (ouriço) e assim 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 (VIŞNIEC, 2012, p. 26).

Enquanto todos os outros animais deitam sobre o adestrador, “o veado com crina de cavalo fica nos rodeando a noite toda” (VIŞNIEC, 2012, 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, quanto na imagem da junção do homem com seus animais, formando um ser heterogêneo, também híbrido, composto das duas naturezas diferentes. Ao final, fechando esta

construção bizarra, os animais provam discretamente do sangue do dono, deixando-o machucado pela manhã. Pode-se relacionar o ato dos bichos de morder o adestrador, a ponto de este esperar o dia em que será devorado por eles, com um ato do drama corporal. De acordo com Bakhtin,

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, *os atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais [...], a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas do corpo antigo e novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados* (BAKHTIN, 1987, p. 277).

Na expectativa de ser devorado por seus animais, o adestrador vê esta ação como uma “grande noite de amor universal” (VIŞNIEC, 2012, p. 28), na qual o fim da sua vida, por ser devorado, é a continuidade da vida de seus animais.

Esta criatura, “um tipo de veado com crina de cavalo”, por sua vez, remete às primeiras descrições do grotesco, aquelas encontradas nas escavações em Roma, e a qual deu origem à toda categoria estética desenvolvida posteriormente. Segundo Kayser, tem-se na “mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco” (KAYSER, 1986, p.24). A descrição feita pelos transeuntes do animalzinho pode ser comparada às imagens que compunham as iluminuras medievais, nas quais há pequenas criaturas disformes, com cabeças humanas, corpos e caudas de animais entre outras criaturas do imaginário medieval, também presentes nas pinturas de Hieronymus Bosch (1450 – 1516) e Peter Bruegel (1525/1530 – 1569).

Este 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 cenas 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 fazem parte do fantástico, ao utilizar 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, 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” (VIŞNIEC, 2012, p. 45). Ele ataca o tempo. As pessoas não sabem mais em que dia estão, se é dia ou é 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” (VIŞNIEC, 2012, 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!” (VIŞNIEC, 2012, 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 controlar 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.

Além de usar o fantástico na construção da alegoria, o grotesco é utilizado nestes três esquetes de forma progressiva, suscitando os diferentes sentidos e sensações que a categoria estética pode proporcionar. Há primeiro o ato de devorar das borboletas, que tiram a liberdade das pessoas no coletivo. O riso ainda está aqui presente, pois há o insólito no fato de borboletas tão bonitas devorarem carne humana. Nos caracóis, sempre observando e penetrando em todas as frestas e relações humanas (no cumprimento de mão e nas conversas), a imagem do rastro viscoso e malcheiroso que deixam para trás causam repulsa. O riso neste ponto é substituído pelo asco, mesmo com a construção inusitada do contexto.

Quando o último animal é apresentado, o animal-chuva, o riso já não existe mais. Este, o mais daninho dos animais que invadem a cidade, é grotesco por excelência por sua natureza híbrida (chuva e animal), pelas suas dimensões agigantadas, por ser largo, por estar em todos os lugares. Este ser, apesar de ter algumas das características dos simpáticos gigantes rabelaisianos, não é cômico como aqueles. O grotesco, neste monólogo, aparece como hipóbole, mas não para suscitar o riso, mas para causar reflexão. A categoria estética em questão é usada nesses três monólogos com o intuito de causar no leitor/espectador tanto o estranhamento (no caso das borboletas carnívoras) quando o asco, o nojo dos caracóis. Aqui o grotesco é tanto o híbrido quanto aquele do corpo grotesco.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diferentes formas do grotesco que são usadas por Matéi Vişniec em *Teatro decomposto ou o Homem-lixo* produzem diversos e distintos sentidos apesar de se tratar de uma mesma obra. O sentido do grotesco e as reações provocadas por ele variaram ao longo da história segundo os teóricos aqui citados, partindo de um estranhamento, da percepção do insólito, passando pelo asco e pelo nojo, e suscitando diferentes risos, que variam conforme cada manifestação grotesca. Vişniec, por sua vez, apreende estas diferentes manifestações do grotesco numa mesma obra, criando alegorias diversas a cada esquete. As reações possíveis da obra vão do riso despreocupado ao estranhamento, passando pela perturbação e pelo nojo. O grotesco nesta obra de Vişniec serve tanto à diversão quanto à reflexão.

Nas construções do grotesco, percebe-se ainda o diálogo do dramaturgo romeno com obras que também têm como tema as guerras e os governos ditatoriais, obras de autores que influenciam a escrita de Vişniec desde o período em que vivia na Romênia, como Camus e Ionesco, mas também com a evolução da percepção do grotesco no momento em que se apropria das diferentes manifestações deste para dar forma aos seus textos. Assim como o absurdo é a única

forma, muitas vezes, de expressar os acontecimentos no mundo do homem, o mesmo acontece com o grotesco, que, como sugere a obra de Cabral e Soares, está presente todo o tempo na contemporaneidade.

Quanto à liberdade dada pelo autor aos eventuais leitores e diretores de montagens de sua obra, Vişniec amplia ainda mais a forma como o grotesco pode ser percebido pelo público. Em cada uma das escolhas, em cada uma das composições, um sentido é construído, continuando, assim, a mudança e “evolução” desta categoria estética.

4 REFERÊNCIAS

ALENCAR JR., Leão de. Do Cômico, Grotesco, Irônico, Obsceno e Farsesco. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1/2, n. 24, p.80-88, jan/dez. 2002. Anual. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2225>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

CABRAL, Muniz Sodré A.; SOARES, Raquel Paiva de A. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

CALAZANS, Selma. Grotesco. IN: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco/>. Acesso em: 14 Nov 2018.

CORNIS-POPE, Marcel (ed.). **New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing borders, crossing genres**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2014.

DYAKONITSYNA, Anna. Gely Korzhev: I Have the Right. IN: **The Tretyakov Gallery Magazine**. Disponível em: <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/3-2016-52/gely-korzhev-i-have-right>. Acesso em: 15 nov. 2018.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SILVA, Jason de Lima e. Sobre o horror em Goya: Caprichos e Desastres da Guerra. **Artefilosofia: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia - UFOP**, Ouro Preto, n. 24, p.132-160, jul. 2018. Semestral. Disponível em: <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/862>. Acesso em: 15 nov. 2018.

VIŞNIEC, Matéi. **Teatro decomposto ou o homem lixo – Textos para um espetáculo-diálogo de monólogos**. Tradução: Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

VOLOBUEF, Karin. Victor Hugo e o Grotesco em Notre-Dame de Paris. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.5, p.25-34, 2003. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/738>. Acesso em: 15 nov. 2018.

Title

The contemporary grotesque in Matéi Vişniec's theater.

Abstract

The laughter, according to Bergson, speaks to the intelligence. For being a purely human phenomenon, for the laughter to happen, there must be a perception of the comic effect and its comprehension. Sometimes what is unusual also causes the laughter, although it is due to the strangeness effect it produces, and it also takes, many times, to reflection, as the manifestations of the grotesque, present in different media and artistic expressions. In the works of the contemporary playwright Matéi Vişniec, which have a strong political character, the grotesque is often the source of the laughter provoked by his work, but also what guides the reader/spectator to the understanding of the problem raised by the author. Being the playwright a self-stated adept of the Theater of the Absurd, he frequently recurs to uncommon conclusions, in which the grotesque outstands, giving the tone of the plays. It is possible to find different expressions of the grotesque in his writings, as in the text *Decomposed theatre or the human trashcan* (1994/2012). This article, based in the propositions of Cabral and Soares (2002), Kayser (1986), among other theorists that categorize and recover the senses of the grotesque, searches the comprehension of the images of the grotesque in the dramatic work of the Romanian author and the effects of meaning from the employment of the aesthetical category here mentioned, through the reflection provided by it. In *Decomposed theatre*, the grotesque, under different forms, reveals as a guide for the construction of the images and allegories present in the text and also for possible meanings that might emerge from the play.

Keywords

Grotesque; Matéi Vişniec; Contemporary Theater.

Recebido em: 07/04/2019.

Aceito em: 17/06/2019.