

MATEI VISNIEC E O TEATRO CONTEMPORÂNEO COMO AUTO-REFLEXÃO

Camylla Galante (UNIOESTE)¹


Resumo: A obra dramática de Matei Visniec carrega marcas do contemporâneo ao mesclar o diálogo com outros nomes caros às artes dramáticas com o pensar a realidade, o homem, o próprio fazer artístico e o papel da arte na atualidade. Desta forma, o que se propõe neste artigo é verificar como estas características aparecem em sua obra a partir da análise de três peças *O espectador condenado à morte*, *Um trabalhinho para Velhos Palhaços* e *O Último Godot*. Propõe-se como embasamento teórico as proposições de Linda Hutcheon (1991) em relação à literatura pós-moderna e os escritos de Jean-Pierre Ryngaert (2013) voltados especificamente à leitura do teatro contemporâneo e a condição do dramaturgo nos tempos atuais.

Palavras-chave: Matei Visniec; teatro contemporâneo; reflexão.

Herdeiro dos domínios do Absurdo, Matei Visniec é um legatário que honra seus antecessores, pois na sua obra pode-se encontrar os aspectos formais do Teatro do Absurdo identificáveis em Beckett e Ionesco, a temática política (obviamente atualizada ao contexto de Visniec) e até mesmo a utilização de uma língua de produção literária, a mesma de seus mestres, o francês. O dramaturgo e jornalista romeno encontrou na estética do Absurdo, mais precisamente em seu conterrâneo Ionesco, a liberdade da escrita e da linguagem no contexto da ditadura de Nicolae Ceaușescu. Ele diz na introdução de um de seus textos: “Depois de ler as peças de Ionesco, nunca mais tive medo na vida. Mais do que qualquer sistema filosófico ou livro de sabedoria, foi Ionesco que me ajudou a compreender o homem e suas contradições, a alma humana, a vida e o mundo” (VISNIEC, 2012, p.11).

Pensando sob o ponto de vista de Ryngaert (2013), quando este fala sobre o teatro contemporâneo, a partir da década de 1950 até a de 1990, obra de Matei Visniec possui algumas facetas apontadas pelo teórico: 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

¹ Graduada em Filosofia e Letras Português-Italiano pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Mestra em Letras e doutoranda pela mesma universidade. Contato: camygalante@gmail.com.



desagradar (RYNGAERT, 2013). Visniec, em muitos momentos, encaixa-se no perfil dos autores descritos por Ryngaert em sua obra *Ler o teatro contemporâneo*:

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).


Além do próprio pensamento sobre o teatro contemporâneo, Ryngaert traz em sua obra trechos de editoriais de revistas especializadas em estudos teatrais entre os anos de 1953 a 1985 que tecem outras considerações. Estas revistas propõem reflexões sobre o fazer teatral, o papel do teatro contemporâneo e também questões sobre o “fim do teatro”. No editorial da *Travail théâtral*, cadernos trimestrais que foram publicados entre 1970 e 1979, pode-se ler o seguinte trecho:

[...] Fala-se muito, aqui e ali, da morte do teatro e às vezes até se denuncia o caráter obsoleto, para não dizer reacionário, de toda representação teatral. É verdade que já há cerca de um século se deplora “a crise do teatro”. Contudo, longe de se imobilizar e de se fechar em si mesmo, o teatro, hoje, em seus setores mais vivos, não para de se questionar e se reconsiderar. Subtraindo-se pouco a pouco as suas formas antigas, ele se manifesta onde menos se esperaria encontrá-lo, até em áreas que parecem dominadas pela necessidade mais estrita [...] (RYNGAERT, 2013, p.185).

E ainda na sequência, para concluir as características trazidas pelo editorial da nova configuração do teatro:

[...] estamos persuadidos de que, longe de constituir um comentário supérfluo, a elaboração de uma reflexão lógica e coerente sobre os componentes e a função da atividade teatral é hoje parte integrante desta atividade. É considerado dentro de toda uma série de trocas entre dois grupos: seus criadores e seus espectadores. [...] Os criadores foram levados a reconsiderar as estruturas socioeconômicas nas quais estavam acostumados a trabalhar, até mesmo levados a desejar que o público tenha, cada vez mais, uma parte ativa na criação. [...] Trecho do editorial do nº.1 de *Travail Théâtral*, outono de 1970. (RYNGAERT, 2013, p.185).

Estas características do teatro contemporâneo percebidas pelos editores da revista e corroboradas por Ryngaert ao longo da sua análise no livro são encontradas nas peças de Visniec: o teatro se repensa e reconsidera sua posição no mundo atual, além de dizer coisas que as pessoas nem sempre querem ouvir, mas não desagradando e, para isso,




usando fórmulas novas que trazem frescor à produção dramaturgical. Há também neste movimento o papel do espectador e da crítica que contribuem para a construção desta nova forma de teatro. Além disso, a preocupação com um possível “fim do teatro” já era algo pensado na década de 1970, temática que se estende para as próximas décadas, como faz o dramaturgo romeno ao embutir esta problemática em seus textos.

A obra do escritor romeno traz consigo também características que remetem ao pós-modernismo. Apesar de Linda Hutcheon salientar que o pós-modernismo não deve ser utilizado como um “simples sinônimo para o contemporâneo” (HUTCHEON, 1991, p.20), a sua obra parece encaixar-se tanto na leitura feita sobre o teatro contemporâneo de Ryngaert quanto nas definições dadas pela canadense dos escritos pós-modernos. Uma das definições de Hutcheon em particular pode ser empregada para entender um aspecto importante de algumas peças de Visniec: a auto-reflexão. Diz a teórica que a arte pós-moderna é “ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura-se 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 Visniec: parodia-se os governos totalitários, a censura, os julgamentos sofridos pelos escritores nas ditaduras do século XX e parodia-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). E, neste parodiar, há a auto-reflexão sobre a própria obra e do teatro como um todo, numa 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 seu ocaso ou se ainda possuem um papel de destaque no mundo contemporâneo. Três peças de Visniec apontam para este caminho: *O espectador condenado à morte* (1984/2014), *O último Godot* (1987/2012) e *Um trabalhinho para velhos palhaços* (1993/2012). As obras, escritas quase em sequência, mesmo com temáticas distintas levantam o questionamento sobre o papel do teatro na atualidade, cada uma a seu modo.

O teatro condenado à morte?

O espectador condenado à morte trata-se de uma espécie de paródia de um tribunal no qual um espectador aleatório (aquele que se sentar numa 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 Matei Visniec, a peça é uma sátira dos tribunais stalinistas e de outros regimes totalitários nos quais toda a corte é manipulada pela acusação.

No trecho em que as personagens chamam de segundo ato (“as personagens chamam” pois não existe a separação no texto, mas há a consciência das personagens de que fazem parte de um espetáculo teatral), o conteúdo da peça, até então indeterminado, passa a se delimitar e deixa entrever um dos seus sentidos: uma reflexão acerca do teatro e do papel representado pelas diferentes pessoas que o compõe: o espectador, os atores, os atores enquanto personagens, as demais pessoas envolvidas no momento do espetáculo, (“O homem que destaca os ingressos”, “a atendente da chapelaria”, “a atendente gorda da lanchonete”, “o fotógrafo do teatro” – todas personagens da peça), o diretor, o autor e até mesmo “personagens externas”, como pessoas que estão próximas ao teatro e o “mendigo cego que toca gaita na esquina da rua” (este último mostra-se particularmente importante ao fim da peça). E não somente pensam sobre seus papéis na peça em questão, mas estendem esta reflexão ao teatro como um todo.


Quando o procurador interroga a sexta testemunha e esta se revela como sendo o diretor, uma das perguntas é “o senhor entendeu a mensagem da peça?”, a qual se segue o seguinte diálogo:

A SEXTA TESTEMUNHA: É claro, mas veja bem... há vários níveis de compreensão. Cada nível tem seu ritmo... sua nuance... paulatinamente...

O PROCURADOR: E o senhor acredita que os espectadores compreenderam, acredita que tomaram consciência de seja lá o que for?

A SEXTA TESTEMUNHA: Eu não sei. Eu espero que sim... acho que dei elementos suficientes para refletir... depois disso, todo mundo sai na rua... É lá que a peça continua... no cérebro de cada um... não é? A verdadeira solução virá mais tarde... em casa... talvez amanhã... (VISNIEC, 2015, p.80).

Este diálogo aponta que o(s) diretor(es) teatrais procuraria(m) dar elementos suficientes aos espectadores para que eles captem o sentido do texto, no entanto este talvez não se processe no momento da representação e da forma como pretendida pelo diretor, ela pode vir “mais tarde... em casa... talvez amanhã...” e de uma forma



diferente. Isto não só na peça em questão, mas nas montagens de textos dramáticos no geral.

A personagem que é trazida ao palco como sendo a Sétima Testemunha revela-se o Autor da peça. Esta vem emblematicamente toda amarrada, com um saco de batatas na cabeça e trazida por soldados (VISNIEC, 2015, p.82). O autor, mesmo bombardeado por perguntas do Procurador, do Defensor e do Escrivão, nada fala. O Procurador se dirige a ele dizendo “Responda, Senhor. É um procurador que lhe fala. Precisamos de seu testemunho para desvendarmos a *verdade*” (VISNIEC, 2015, p.83, grifo nosso), no que o Defensor completa: “Está claro. Ele não dá a mínima para a verdade” (VISNIEC, 2015, p.84). Mesmo com muita insistência por parte daqueles que tentam interroga-lo, o Autor se nega a dar qualquer “depoimento” acerca da mensagem da peça. É como se, depois de escrita, o sentido, a mensagem da peça ficasse a cargo do espectador e/ou leitor e não pertencesse mais aquele que a escreveu. Nesta cena há também a referência à censura sofrida pelos autores durante a ditadura de Ceaușescu, o que é reforçado pela personagem do Cego, recorrente nas peças de Visniec, que, ao fim d’*O espectador condenado à morte*, repete insistentemente “[...] sou um velho combatente... Viva a República!” (VISNIEC, 2015, p. 94).

No entanto, no fim da peça, mesmo que o autor tenha se negado a falar qualquer coisa sobre o sentido que a obra teria, ele é o guia de um cortejo composto pelas sete testemunhas que sugerem estar em estado hipnótico e que carregam uma liteira ocupada por nada mais que o Mendigo Cego que dá vivas à República. Talvez a chave, a mensagem da peça (desta e de outras de Visniec que contam com tal personagem, como *Paparazzi* ou *A Crônica de um Amanhecer Abortado* (1996) e *Aqui estamos com Milhares de Cães Vindos do Mar* (2003), por exemplo) esteja justamente no cego. Ou ao menos no que ele anuncia: guiar a reflexão política através da censura. O teatro teria, pois, esta conotação política de questionamento do status quo e o papel de guia para que se alcance a República e a Democracia. O guia é o autor, que aqui aparece como representante de todos os artistas, mas a mensagem é transmitida pelo cego.

O último Godot e o suposto ocaso do teatro

Da mesma forma como *O espectador condenado à morte*, na peça *O último Godot* também é possível encontrar reflexões acerca do papel do teatro na contemporaneidade, e talvez até de forma bastante explícita no decorrer da obra. Quando o diretor da revista

Secolul XX, publicação na qual Visniec conhecera Samuel Beckett, pediu para que ele escrevesse um artigo sobre o dramaturgo irlandês, este, ao invés, escreveu uma peça curta, de um ato, na qual Beckett contracenava com Godot e retoma todo o universo beckettiano no texto (LECOSSOIS, 2008).

Para conceber essa peça como forma de reflexão sobre o teatro, seu início e seu fim são postos-chaves para a sua compreensão. O texto inicia-se com a seguinte rubrica:

Na frente de um teatro *fechado*.

Rua em *declive*, com *pouquíssimo* movimento, ao *crepúsculo*. Godot, um homem *magricela* mas decentemente vestido, está sentado à beira da calçada, com os pés na *sarjeta*. Fuma, com ar triste, sem pensar. Próxima a ele, uma *lata de lixo emborcada*.

De algum lugar, invisível para a plateia, vem o som de uma porta se abrindo, ouve-se uma balbúrdia surda e um segundo homem magricela (mas decentemente vestido) é jogado sobre a calçada. Como veremos adiante, este segundo homem é Samuel Beckett em pessoa. A personagem quase *despenca* sobre Godot. (VISNIEC, 2017, p.55, grifos nossos).

O início, como a carga semântica das palavras em destaque indica, não é nada promissor. Pode-se voltar um pouco, no título, ao “último Godot”. O princípio indica o fim do teatro. O dramaturgo literalmente na sarjeta, com a sua criação mais representativa (que é uma não-personagem). Como bem coloca Héléne Lecossois, *O último Godot* trata-se de uma elegia, um lamento ao fim do teatro (LECOSSOIS, 2008, p.94). A metáfora de fim parece não se limitar às artes dramáticas, dado que as personagens se dão conta de que as pessoas estão sumindo não só do teatro, mas de todos os lugares. Assim como a personagem do cego, este cenário “apocalíptico” no qual as personagens se percebem sozinhas no mundo, é um elemento presente em outras obras de Visniec, como no romance *O negociador de início de romances* (2013), na peça *O rei, o rato e o bufão do rei* (2001) e nas peças curtas que compõem o título *Teatro decomposto ou o homem-lixo* (1992).

Neste encontro de Beckett com Godot, o dramaturgo romeno também traz à baila a questão do autor no teatro. Qual o seu papel? Pode ele salvar, de alguma maneira, este teatro que está se encaminhando ao ocaso? A resposta é dada no decorrer da peça e especificamente ao fim desta de forma bastante alegórica. Uma das passagens cômicas do texto, a qual pode parecer inocente, carrega este questionamento acerca do autor dramático. Godot, ao descobrir que Beckett, também exotado do teatro, é o autor da

peça, diz “Formidável! Então você existe!” (VISNIEC, 2017, p.58). Além de ser algo que quem se depara com o próprio Godot nesta peça deve pensar, nos remete às montagens feitas na atualidade que, muitas vezes são tão autorais que terminam por apagar um pouco as marcas que remetem ao dramaturgo, algo com o que o próprio Visniec parece não se incomodar, dado que em algumas entrevistas em que comenta sobre montagens de suas peças, o autor salienta este aspecto quando o trabalho do diretor tem esta característica².

No entanto, mesmo demonstrando muitas vezes que a obra ganha vida própria e outras interpretações depois de publicada, a peça, ao encaminhar-se para o final dá a resposta tanto para esta questão do autor quanto para aquela acerca do ocaso do teatro: as pessoas que sumiram anteriormente aparecem e juntam-se próximas às personagens e passam a prestar a atenção no que dizem. O fim da peça, ao contrário de seu início, é bastante otimista: o teatro se reconstrói mesmo quando está “na sarjeta”. Com uma estrutura circular, o fim retorna ao início, porém esperançosamente, e não exatamente ao início de *O último Godot*, mas sim para as primeiras cenas de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett:

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 para 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 (VISNIEC, 2017, p.68).

Este inesperado desfecho encaminha duas leituras possíveis: a de que há sempre público e interesse para velhas peças, mas também há o interesse pelas novas (como esta de Visniec), e o autor aponta que esta continuidade e renovação do teatro acabam sendo puxadas pelo dramaturgo e pelo texto teatral.

O mesmo velho teatro para velhos palhaços

Pensando no pensar sobre o teatro de Visniec, a terceira e última peça a ser analisada, *Um trabalhinho para velhos palhaços* é, dentre as três, a menos otimista

² O autor fala sobre a direção autoral da peça *Espelhos para Cegos*, da Companhia Teatro dos Novos, montada em 2013, sob a direção de direção de Márcio Meirelles e co-direção de Bertho Filho. A breve fala de Visniec sobre a peça está disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=oVC6Do9mJ8s>.



quanto ao papel do teatro na contemporaneidade, mas ainda assim há um lampejo de esperança em relação a continuidade e importância das artes dramáticas mesmo na sua conclusão um tanto lúgubre. Inicia-se com a caracterização das personagens, já apresentadas no título: são três velhos palhaço, com roupas velhas que encenam velhas piadas que denunciam o envelhecimento da arte circense e, quiçá, das artes cênicas como um todo. 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 peça inicia-se com o mesmo tom de *O último Godot* e 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 (VISNIEC, 2012, p.77, grifo nosso).

Novamente as palavras selecionadas por Visniec deixam entrever o tom de pessimismo que guia a peça. Ao longo dessa, os três palhaços que vão à busca de uma recolocação nos picadeiro mantêm não só os velhos trajes surrados, mas também seus truques são os mesmos de outrora. Considerando a estrutura desta peça, suas personagens e seu “enredo” circular, é aquela que mais 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 perguntar-se 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. (VISNIEC, 2012, p.116-117)

Há outras cenas semelhantes ao longo da peça e 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. Quando 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 pode ser, de certa maneira, atribuída ao teatro que, apesar das mudanças que sempre ocorrem, ele 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 fim do primeiro ato, em que as personagens escutam que, fora daquela sala de espera, passa o circo e sua fanfarra pela rua e 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, apesar de trágico, pode indicar um fio de esperança para a arte moribunda. Quando Peppino morre, Nicollo e Felippo, ao ouvir 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 continua mesmo depois de dar sinais de que vai morrer.

Afinal, está o teatro encaminhando-se ao seu ocaso?

Ao fim da análise das três peças, percebe-se que há, por parte do autor, um otimismo com a continuidade e com o papel do teatro na contemporaneidade. Apesar do tom pessimista e desanimado ao longo das obras, ao fim há sempre um sinal de que, não obstante as agruras enfrentadas pelas personagens (e nelas pode-se entrever também as agruras sofridas pelos autores), o teatro ainda possui um papel fundamental na compreensão e reflexão acerca do mundo e do homem e está em constante renovação, mesmo que muitas vezes pareça fechado em si mesmo. Numa entrevista cedida a Martin Domeq, professor adjunto da UFSB, Matei Visniec comenta que há tempos tem sido duas pessoas, duas personagens: o jornalista que frente os dissabores do mundo é um pessimista e, do outro lado o escritor e dramaturgo:

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 (VISNIEC *apud* DOMEQ, 2014, p. 216)

Em outra entrevista, esta ao jornal O Globo, Visniec diz especificamente sobre o teatro:

O teatro é o lugar da linguagem das emoções e das histórias sem solução. É o lugar onde se debate os dilemas da humanidade, e não os problemas. Os problemas têm solução, já os dilemas não. É por isso que o teatro antigo ainda é atual, porque lida com os dilemas essenciais: “todo mundo morre, mas ninguém é culpado”. (VISNIEC *apud* REIS, s/p, 2017).

Vê-se que nas peças analisadas, há claramente a voz do autor quando este coloca o teatro como o responsável por pensar o mundo e o homem. Há também a voz do jornalista pessimista, mas, no fim, a última palavra é a do escritor. Nestas entrevistas, percebe-se diretamente a voz de Visniec que o autor de *O espectador condenado à morte* representa, e este autor não busca dar respostas aos problemas, como bem o dramaturgo pontua, mas levantar a reflexão sobre os dilemas, sejam eles do âmbito humano ou teatral, e ao refletir sobre o teatro a partir do teatro, este se reitera e se ressignifica.

Referências bibliográficas

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DOMEQ, Martin. Matéi Visniec na Bahia: Entrevista a Martin Domeq. *Repertório*, Salvador, p.211-216, 2014.2.

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


HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LECOSSOIS, Héléne. Samuel Beckett, Matei Visniec: 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.

LONGRE, Jean-Pierre. *Critique – Le spectateur condamne a mort*. Disponível em: <http://www.visniec.com/pages/spectateur.php>. Acesso em 06 ago 2017.

REIS, Luiz Felipe. *Matéi Visniec, jornalista e dramaturgo: "é preciso acreditar no ser humano"*: Romeno que vive na França veio ao Rio acompanhar a estreia da peça 'A história dos ursos pandas', de sua autoria, no Sesc Copacabana. Rio de Janeiro, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/matei-visniec-jornalista-dramaturgo-preciso-acreditar-no-ser-humano-21766129>. Acesso em: 14 out. 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução: Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.



VISNIEC, 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, 2012.

_____. Introdução. In: VISNIEC, Matei. *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres*. Tradução: Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

_____. *O espectador condenado à morte*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____. O último Godot. In: VISNIEC, Matei. *Os bolsos Cheios de Pão e outras peças curtas*. Tradução: Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2017.