

EXPOSIÇÃO E CONSIDERAÇÃO NA PEÇA *MIGRAAAAANTS*, DE MATÉI VISNIEC

Rodrigo Ielpo¹

Lorraine Santos²

Desde aquele dia, sonho frequentemente com barcos repletos de dentes que agarram os jovens pelos tornozelos e os devoram como Cronos fazia com seus filhos. Sonho com aquele barco, aqueles dentes enormes, grandes como presas de elefantes. (SCEGO, 2019.p.125)

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo investigar os dispositivos éticos e estéticos de exposição dos personagens migrantes na peça homônima do dramaturgo Matei Visniec. Valendo-se das reflexões sobre a subexposição e a superexposição dos povos desenvolvidas por Georges Didi-Huberman e do regime do olhar que Marielle Macé aborda a partir de uma prática da consideração em oposição à sideração, o artigo se propõe a pensar os procedimentos teatrais elaborados por Visniec com o intento de deslocar os personagens da margem para o centro da cena contemporânea teatral e sociopolítica. Para tanto, pretendemos refletir sobre o funcionamento de estratégias como a ruptura da fronteira entre plateia e encenação e o humor corrosivo com que Visniec evidencia de modo crítico o problema migratório no mundo atual.

Palavras-chave: Visniec; migração; dramaturgia

EXPOSITION AND CONSIDERATION IN THE *MIGRAAAAANTS* PIECE, BY MATÉI VISNIEC

Abstract

The present work aims to investigate the ethical and aesthetic devices of exposure of migrant characters in the homonymous play by playwright Matei Visniec. Using

¹ É professor de Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez estágios de pós-doutorado na UNICAMP e na Universidade de Paris 7, ambos com bolsa FAPESP. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nas seguintes áreas: literatura e teatro em língua francesa moderno e contemporâneo, relações entre literatura francesa e literatura brasileira, literatura e processos de subjetivação, literatura e história.

² Graduanda em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente faz pesquisa de Iniciação Científica no projeto Autoria e Performatividade na Literatura Francesa Contemporânea e é monitora do CLAC no curso de francês.

reflections on the underexposure and overexposure of peoples developed by Georges Didi-Huberman and the look regime that Marielle Macé approaches from a practice of consideration as opposed to sideration, the article proposes to think about the theatrical procedures elaborated by Visniec with the intention of moving the characters from the margin to the center of the contemporary theatrical and socio-political scene. To this end, we intend to reflect on the functioning of strategies such as the rupture of the frontier between audience and staging and the corrosive humor with which Visniec evidences critically the migratory problem in the current world.

Keywords: Visniec; migration; dramaturgy

Na peça *Migraaaants*, escrita e publicada em francês em 2017 pelo romeno Matéi Visniec, assistimos ao deslocamento de um conflito privado para seu âmbito coletivo através da abordagem de uma situação histórica concreta do presente, tanto do ponto de vista dos personagens quanto dos espectadores e leitores da peça. Logo de início, Visniec convida o público a experienciar um processo de autorreflexão ao exibir “personagens limiares”ⁱ, aos quais não é conferida nenhuma dignidade. Trata-se de personagens que, vivendo às margens, vivenciam o não-pertencimento e o desenraizamento de vidas que se encontram em plena travessia entre o horror do passado e a esperança de alguma reconstrução futura. Como o autor explica numa *Note d'intention* disposta antes do início da peça em sua edição em livro, “[e]les vêm do Paquistão, Afeganistão, Somália, Eritreia, Síria, Iraque, Líbia, Mali, Marrocos, Haiti e de muitos outros lugares onde a vida não é mais compatível com a ideia de futuro” (VISNIEC, 2017a, p.9).ⁱⁱ

Visando à problematização desses deslocamentos de corpos em direção a uma certa ideia de Europa como território de salvação é que Visniec inicia seu drama em pleno mar mediterrâneo, propondo à plateia uma experiência de imersão que procura lançá-la no mesmo barco ocupado pelos migrantes. A primeira réplica da peça é, assim, dirigida aos espectadores por um atravessador que se prepara para conduzir a travessia clandestina pelo mar até o continente europeu:

Me mostrem os celulares... (*Se o público “entrar no jogo”, mostrará os celulares, Ipads e Iphones.*) Ótimo... Lembraram de carregar os aparelhos? Bom... Agora, coloquem isso na cabeça... Esses negocinhos aí são suas verdadeiras boias salva-vidas. Os seus anjos da guarda. Suas bússolas e chaves de entrada na Europa (VISNIEC, 2017a, p.17).

O dramaturgo cria por essa via um dispositivo de aproximação que provoca os presentes a integrar uma cena ocupada por esse sentimento de não-pertencimento. Em *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said nos ajuda a pensar essa experiência ao afirmar que “logo adiante da fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, 2000, p. 51). É essa fronteira entre ‘nós’ e os ‘outros’ que o dramaturgo parece querer abalar ao misturar as linhas de demarcação dos diferentes papéis que cada um deveria supostamente ocupar. Essa convocação à construção de uma cena diretamente ligada a problemas da atualidade ecoa uma das características descritas por Franck Evrard em sua reflexão sobre o teatro contemporâneo. Segundo o crítico, “[d]esenterrar os cadáveres da História, torná-los visíveis à consciência e à memória coletiva, exibir na cena os traços das abominações passadas, tal é também uma das grandes vocações do teatro contemporâneo” (EVRARD, 2008, p.504).

Visniec, ainda que não tenha vivido situações semelhantes àquelas de que trata em sua peça, é capaz de apresentar com acuidade a vivência de um migrante, pois, além de jornalista e debruçado como tal sobre os problemas da atualidade, vivenciou a ditadura de Ceaușescu na Romênia, de onde saiu em 1987 para se radicar na França. Compartilha, assim, essa experiência no que tange à sensação do não-pertencimento daquele que se vê obrigado a viver em outra cultura, ao mesmo tempo em que procura reconstituir uma identidade para si. Conforme aponta Said, o exílio é definido por um estado de ser descontínuo, de desenraizamento, ou seja, é o processo por meio do qual o indivíduo tem de “reconstruir uma identidade a partir de refrações e discontinuidades” (SAID, 2000, p. 53). É desse lugar que nos fala o dramaturgo romenoⁱⁱⁱ, tecendo em sua peça sua própria experiência de migrante com aquela de milhares “de refugiados impulsionados pelo regime de violência arbitrária a abandonar suas casas e propriedades consideradas preciosas, de pessoas buscando abrigo dos campos de matança” (BAUMAN, 2017, p.12).

O título *Migraaaaants* por si só apresenta um recurso utilizado para salientar a questão migratória, visto que parece conter um grito formado pela repetição da vogal “a”, o que também deixa a palavra mais extensa, aludindo à longa duração da viagem dos refugiados que buscam exílio na Europa. Essa noção do tempo de deslocamento (e da

própria ideia de que a situação dos refugiados é interminável) é também evidenciada pela característica da peça de não expor um fim concretamente, visto que o destino dos personagens não é definido na obra. Desse modo, sua estrutura pode ser pensada como uma das contribuições formais para essa noção de permanente mobilidade dos migrantes. Construída na forma de pequenas esquetes e contendo cenas reservas ao final de sua versão impressa, a peça constrói um dispositivo em móbile. Neste, percebemos uma aparente apresentação de elementos não vinculados, mas que dialogam entre si à medida em que são sustentados e articulados por uma mesma base, a qual alude à desenfreada globalização ocidental e suas consequências para a produção e tratamento dos refugiados, submetidos a situações de tortura, chantagem e mercantilização da vida. Esses aspectos aparecem em diversos momentos do texto, colocados em evidência, por exemplo, nas passagens em que os personagens aparecem destituídos de um nome próprio, elencados por um simples mecanismo de enumeração.

MIGRANTE 3: É que nós também queremos nos globalizar...

MIGRANTE 4:... nos ocidentalizar...

MIGRANTE 5:... nos urbanizar...

MIGRANTE 6: ... nos modernizar... nos democratizar... nos liberalizar... nos abrir... nos emancipar... nos descomplexizar... nos civilizar... nos politizar... nos integrar... nos responsabilizar... nos profissionalizar... nos informatizar... nos privatizar... nos reorientar profissionalmente... nos endividar junto aos bancos... nos socializar... beneficiar da formação continuada... nos tornar “bancáveis”... nos sindicalizar... nos candidatar... votar... contestar... ter um cachorro...

MIGRANTE 7: Trabalhar oito horas por dia...

MIGRANTE 1: E depois voltar pra casa... (VISNIEC, 2017a, p. 184-185)

É preciso reconhecer que esse mecanismo funciona de modos distintos para o leitor e para o espectador. Porém, como mostra a passagem, a questão do apagamento é reforçada pelas indagações a respeito de um desejo de reconhecimento, por parte dos personagens, enquanto indivíduos plenos de direitos e deveres que caracterizariam um cidadão - implicadas aí as virtudes, mas também as mazelas, dos modos como esse conceito toma corpo nas sociedades capitalistas contemporâneas^{iv}.

A dimensão estética do problema político encenado por Visniec busca, de certo modo, responder ao problema sobre a exposição dos povos levantado por George Didi-Huberman em *Peuples exposés, peuples figurants*. Para o filósofo e historiador da arte,

Os povos estão expostos a desaparecer porque eles estão - fenômeno hoje muito flagrante, insuportavelmente triunfante em sua própria equivocidade - *subexpostos* na sombra de suas performances sob censura ou, ainda, mas para um resultado equivalente, *superexpostos* na luz de seus espetáculos (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.15).

Mas a que se refere exatamente Didi-Huberman ao dizer “povos”? Ele mesmo argumenta em prol da impossibilidade de uma definição restrita a que esse termo corresponderia. É nesse sentido, inclusive, que o autor chama atenção para a necessidade de que ele seja sempre usado no plural, marcando “a multidão incontável de singularidades – movimentos singulares, desejos singulares, palavras singulares, ações singulares – em relação a qual nenhum conceito saberia fazer a síntese” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.24). Porém, em outra passagem do livro, Didi-Huberman oferece uma definição em negativo que circunscreve com clareza o que ele está designando ao convocar tal vocábulo. De acordo com essa explicação, a palavra povo,

atualmente, pela via de sua americanização como *people*, designa tudo aquilo de onde o povo real se encontra ostensivamente excluído, a saber, dos círculos dos abastados, dos famosos, aqueles que ‘tem uma imagem’, a possuem e a gerenciam da melhor maneira possível no mercado simbólico e nas questões do prestígio (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.20).

Nesse contexto, os povos compõem o conjunto de singularidades lançado às margens de tais círculos. Presos entre os processos de invisibilidade ou espetacularização é que suas imagens encontram-se constantemente ameaçadas de apagamento. É nesse sentido que podemos pensar em *Migraaants* como um dispositivo capaz de construir um regime de visibilidade crítica ao problema dos “[r]efugiados da bestialidade das guerras, dos despotismos e da brutalidade de uma existência vazia e sem perspectivas” (BAUMAN, 2017, p.13), respondendo esteticamente a uma espécie de imperativo ético ao devolvê-los para o centro da “cena”.

A partir dessas premissas é que a problematização da perda identitária ganha seu real interesse na peça na medida em que procura iluminar uma série de rostos que habitualmente operam na sombra - ou no excesso de luz dos refletores a serviço do espetáculo midiático. É nesses termos que podemos pensar na passagem da destruição dos documentos dos migrantes prestes a atravessar o mar em busca de refúgio. Nesse momento, a singularidade de cada um é dissolvida na massa igualitária dos “refugiados”:

O COIOTE: Agora, já queimaram a carteira de identidade e outros documentos? (Pausa.) Quem não queimou pode rasgar tudo agora e jogar na água... Entenderam bem? (Chuva de papel rasgado sobre o palco e sobre os espectadores.) Pronto, agora vocês são todos iguais... Vocês não têm mais identidade... São todos refugiados de guerra... Vocês são vítimas da guerra que fogem dos combates. É isso que vocês vão dizer quando pedirem a identidade de vocês... Está claro? (VISNIEC, 2017a, p. 34)

A igualdade produzida por essa operação não carrega, obviamente, um valor positivo, pois refere-se ao aniquilamento abrupto das identidades dos indivíduos a quem o coioete se dirige. Ao falar sobre a condição dos refugiados judeus durante a Segunda Guerra mundial, Hannah Arendt exprime com precisão o problema gerado por essa perda arbitrária impingida às pessoas nessas condições. Segundo a autora, “[p]ouquíssimos indivíduos têm a força para conservar sua própria integridade se o seu status social, político e legal estiver completamente embaralhado (ARENDRT, 2007, p.271). A passagem para o anonimato torna-se parte de um processo de incorporação a um significativo dentro do qual todas as diferenças serão extintas na formação de um grande e único “nós”: os refugiados. Não por acaso, o título do próprio texto de Arendt marca essa dissolução conjunta formadora dessa comunidade estrangeira: *We, refugees*. Estranho paradoxo em que o reconhecimento no seio desse nós se faz ao custo de uma desconstrução radical de si mesmo ao se anularem as diferenças existentes e necessárias a toda singularidade e que permitiriam a construção identitária - mesmo se transitória - dos envolvidos. Numa das referências mais marcantes desse processo na peça, Visniec aborda o tema dos afogados durante a travessia de barco, aludindo ao mar como um grande saponáceo que acaba o serviço de despersonalização ao “limpar” cada qual que nele afunda: “[q]uando um corpo fica no mar por dias e dias, ele fica escorregando como

sabão... E quando você tenta puxar, a pele sai toda em pedaços...” (VISNIEC, 2017a, p.65). Essa fala é dita por um coveiro que trabalha no cemitério de uma ilha grega. Diante desses fatos, ao ser interpelado por uma “velha” - a qual buscava por membros desaparecidos de sua família - se ele conhecia os ritos de sepultamento dos muçulmanos, ele responde: “Hum... não sei muita coisa. Quando enterro eles, não sei nem se são muçulmanos ou cristãos. De qualquer forma, eles nunca estão com os documentos de identidade...” (VISNIEC, 2017a, p.65).

Trata-se de uma potente perda de si na medida em que se aniquila a capacidade que os sujeitos têm de se reconhecerem e serem reconhecidos diante do outro. Retomando o diálogo com Arendt, pode-se dizer que na peça, tal processo se dá por meio da negação das singularidades em prol da identificação de todos os personagens a uma única e generalizante figura: o migrante. Stuart Hall, em “Quem precisa da identidade”, ao abordar a questão do funcionamento diferencial da identificação, nos lembra que esta “envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de 'efeitos de fronteiras'. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora - o exterior que a constitui” (HALL, 2000, p. 106). Em *Migraaaaants*, Visniec procura mostrar as operações montadas para “excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em ‘exterior’, em abjeto” (HALL, 2000, p. 110). É essa exclusão que aparece, por exemplo, figurada no “Salão das cercas” que aparece em mais de uma cena da peça. Numa delas, a garota 2 – a falta de nome próprio sugere essa reificação que a tudo transforma em produto – faz a propaganda dos “[a]rames farpados especialmente projetados para tornar herméticas as grandes cidades, as pequenas, as comunas, os povoados e as propriedades privadas” (VISNIEC, 2017a, p.151). Nessas cenas, assistimos à dramatização do que Bauman chama de “política de ‘securitização’” e suas implicações para a construção da exclusão indicada. Segundo o sociólogo, tal política,

ajuda a reprimir antecipadamente nossas dores de consciência - como observadores – diante da visão de seus atormentados alvos. Ela leva à ‘adiaforização’ do tema dos migrantes ou seja, excluindo-os, bem como aquilo que lhes é feito, da avaliação moral. Uma vez classificados pela opinião pública na categoria de potenciais terroristas, os migrantes se encontram além dos domínios e fora dos limites da responsabilidade moral – e, acima de tudo, fora do espaço da compaixão e do impulso de ajudar. Com efeito, se treinadas com o princípio da “securitização”, muitas pessoas

sentem-se – de modo consciente ou não – satisfeitas por se livrar da responsabilidade pelo destino dos miseráveis, assim como das pressões pelo dever moral que, de outra forma, iria inevitavelmente aparecer para atormentar as testemunhas. (BAUMAN, 2017, p.13)

Isolando o outro, perde-se a capacidade de experimentar-se como “semelhantes-dessemelhantes” (MACÉ, 2018, p. 31), chegando-se, em *Migraaaaants*, ao seguinte paroxismo propagandeado pela Garota 1: “[s]e você se sente ameaçado, agredido, importunado ou simplesmente incomodado, oferecemos a cerca individual portátil” (VISNIEC, 2017a, p.151). Ao devolver para a cena – literalmente -, na forma de um humor ácido, aquilo que deveria ficar fora dela, Visniec chama atenção para as implicações de uma alteridade capturada pelos processos de securitização para a constituição das subjetividades. Como nos lembra Hall,

é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo, que o significado ‘positivo’ de qualquer termo - e, assim, sua ‘identidade’ - pode ser construído” (HALL, 2000, p. 110).

Porém, se, como ridiculariza *Migraaaaants*, o outro aparece sob a forma fixa do inimigo, essa alteridade só pode ser experienciada como exclusão absoluta. Nesse caso, “[a] bolha farpada foi feita para você: inquebrável, digital, invisível” (VISNIEC, 2017a, p.151), isolando o mundo exterior na mesma medida em que nos condena a uma eterna repetição de um “eu” cada vez mais empobrecido em seu isolamento por meio de uma proteção distópica: “[e]la permite que você veja apenas aquilo que lhe agrada” (VISNIEC, 2017a, p.151).

Obviamente, o “problema”, não pode ser resolvido da forma descrita pela passagem acima, pois nessa fronteira habitada pelos excluídos acaba-se por se construir uma espécie de comunidade: “[t]endas e barracas improvisadas onde os imigrantes instalaram uma padaria, um salão e cabeleireiro, um bar, uma farmácia...” (VISNIEC, 2017a, p.125). Este lugar (ou não-lugar^v, na medida em que se encontram localizados nas margens) deixa de ser um local exclusivamente de atravessamentos para abrigar esses indivíduos que, em *Siderar, considerar* (2018), são chamados de "límitrofes" por Macé. Em seu ensaio, a autora dedica-se a pensar a passagem de um estado de puro incômodo e estupefação

(sideração) para o estabelecimento de uma relação a partir de uma percepção atenta e justa (consideração), no que tange à questão migratória na França. Esses indivíduos estariam nutrindo-se no e do limite e, ainda, nutrindo o próprio limite, adensando, assim, a fronteira (MACÉ, 2018, p. 23). Como colocado por ela ao falar de um campo de refugiados instalado em plena Paris, “essas bordas não são mais bordas, e sim feridas da cidade” (MACÉ, 2018, p. 26), constituindo uma espécie de paródia precária da região em torno da qual se instalam, como indicado pela rubrica da cena 20, citada há pouco. Nesta, Visniec deixa claro o tensionamento desejado com as cenas reais produzidas na França pelo descaso em relação ao problema migratório, pois se trata de instalar em pleno palco “[a]s imagens de uma favela que lembra ‘a selva de Calais’” (VISNIEC, 2017a, p.125).

A comunidade que se pretende estabelecer no palco é, portanto, orientada pelo mesmo princípio organizador do campo de Calais: a marginalização, condicionada por diversas fronteiras implantadas em sua construção. Estas se articulam a fim de viabilizar o desaparecimento dos povos por ela encerrados, seja por querer arrastá-los para fora de seu limite ou sufocá-los em seu interior, como se pudessem ser reduzidos a um simples conjunto de meros corpos indesejáveis, tratados com indiferença, na “condição de matéria descartável” (ROCHA, 2017, p. 8) como lemos no prefácio de João Cezar de Castro Rocha para a edição brasileira da peça. Contudo, como aludido anteriormente, ao dialogar com esses princípios de organização, Visniec procura reorientar os modos de exposição dos povos que dá a ver. Para tanto, foge da polarização entre subexposição e superexposição (DIDI-HUBERMAN, 2017) ao deslocar uma visão orientada por um olhar de sideração para a produção de um gesto óptico de consideração (MACÉ, 2018). É nesse intuito que o dramaturgo cria um regime de imagens que, a despeito da tentativa de aproximação com os chamados “teatros do absurdo”^{vi}, escapa ao seu escopo. Isso porque, como nos explica Gilles Losseroy, “o absurdo pressupõe uma ruptura causal, uma irrupção alógica. De modo inverso, em Visniec esse gênero de ruptura não encontra espaço, encontramos-nos, ao contrário, num mundo perfeitamente lógico” (LOSSEROY, 2009, p.19). À cena do salão de vendas das cercas de arame farpado juntam-se tantas outras que constroem esse dispositivo de atenção em que se torna imperativo “assumir essa simples responsabilidade que consiste em organizar nossa expectativa para esperar ver – para reconhecer – um homem” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.12).

A título de mais um exemplo, podemos citar a cena 3 do “Salão das Novas Tecnologias Anti-imigração”. Nela, somos apresentados ao “detector de batimentos cardíacos”, o qual representaria um “avanço” em relação ao “detector de temperatura humana”. Este último “confunde, às vezes, a temperatura humana com a animal, e até mesmo como o calor emitido por alguns produtos de fermentação” (VISNIEC, 2017a, p.26). Porém, como ficamos sabendo por uma das promotoras de vendas, “o detector de batimentos cardíacos é regulado unicamente com base na frequência biológica humana e indica, sem falha, a presença de um clandestino num raio de dez metros” (VISNIEC, 2017a, p.26). O tensionamento entre o trágico da situação real e a leveza exagerada da apresentação das maravilhas da tecnologia alcança seu paroxismo no final da cena. Nesta, num tom neutro marcado pelo imperativo racional da técnica em que a compaixão é antes um simples procedimento retórico, a Promotora 3 nos apresenta a sexta e última “demonstração sonora”:

Essa aqui é bem menos espetacular. São as batidas do coração de alguém da Eritreia afogando-se em Calais, a dez metros do Cais, depois de ter tentado nadar até um *ferry-boat*. Não foi possível fazer nada por ele, o mar estava muito agitado, mesmo assim foram registrados seus últimos batimentos cardíacos. Só de ouvir a gente nota que ele não sabia nadar... (VISNIEC, 2017a, p.30-31)

A falta de *páthos* da passagem é reforçada magistralmente pela fala final, posterior a esta, em que as três promotoras que compõem a cena avisam aos interessados: “[q]uanto ao preço do nosso produto, podemos garantir que é perfeitamente acessível; e você pode pagar em duas ou três vezes, sem juros!” (VISNIEC, 2017a, p.31). Assistimos, desse modo, a um processo cênico de amplificação grotesca de um regime geral semiótico onde tudo é significado pela lógica da mercadoria.

Importante chamar atenção para o uso do termo “clandestino” nessa cena. Sua aproximação contrastiva com o título da peça sugere que para Visniec a palavra “migrante” exerce uma marcação política bem precisa. Isso fica claro na cena em que “o presidente” prepara um discurso por meio do qual busca traçar a separação entre refugiados de guerra e refugiados econômicos, defendendo que os últimos sejam enviados “de volta ao país de origem” (VISNIEC, 2017a, p.45). O presidente é, porém, auxiliado

por um *coach* que o convence da necessidade de modulação do discurso com base no “politicamente correto” (VISNIEC, 2017a, p.49) para torná-lo palatável aos seus ouvintes – é a mesma modulação que guia o procedimento retórico apontado há pouco na cena 3. Discurso e práxis caminham, assim, em direções opostas, fazendo girar as palavras num registro cínico que acaba, por isso mesmo, revelando a desfaçatez do jogo político aos olhos dos espectadores ao apontar a contradição entre interesses econômicos e responsabilidade política:

O *COACH*: Não sei e o senhor notou, mas a mídia não usa mais o termo “imigrante”. Nem “clandestino”.

O PRESIDENTE: Eles usam o quê, então?

O *COACH*: Eles usam o termo “migrante”.

O PRESIDENTE: E por quê?

(...)

O *COACH*: Para ser coerente com a sua visão econômica, é preciso esquecer as palavras “imigrante” e “clandestino”. “Imigrante” é alguém que vem de fora, atravessa uma fronteira e se instala num território onde é preciso respeitar os costumes, as regras e as leis locais. Resumindo, ele deixa um lugar chamado “a casa dele” e se instala num outro onde ele não está na “casa dele”, certo?

O PRESIDENTE: Sim.

O *COACH*: Já o “migrante” está na casa dele em todo lugar, no planeta inteiro. Num mundo globalizado, migra-se, desloca-se, todo mundo tem o direito de ir aonde quiser e quando quiser... Com isso, o migrante vê-se desobrigado a respeitar o que quer que seja, porque ele se considera um cidadão do mundo. E é isso que a globalização quer. Nós globalizamos a economia, liberamos a circulação de ideias, capital, mercadorias e serviços. Por que, então, não reconhecer também o direito das pessoas de se deslocarem livremente?

O PRESIDENTE: É... porque...

O *COACH*: Estou apenas mostrando essa contradição, mas o senhor faz o que quiser (VISNIEC, 2017a, p.46-48).

Esse procedimento utilizado por Visniec permite “colocar as imagens e as palavras numa relação de perturbação recíproca, de questionamento por meio de um ir e vir constantemente relançado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.17). É através desse descompasso entre essas duas instâncias que o dramaturgo consegue instaurar o regime de atenção defendido por Macé. De um lado, as imagens da tragédia migratória contemporânea, do outro, uma descrição exageradamente fria através da qual o horror é

completamente esvaziado, produzindo o que Didi-Huberman nomeia como uma “relação crítica” em suas reflexões sobre a exposição dos povos. Segundo ele,

Quando essa relação não é construída, quando as imagens chamam ‘naturalmente’ as palavras que com elas combinam, ou quando as palavras chamam ‘espontaneamente’ imagens que lhe corresponderiam, então podemos dizer que as imagens – assim como as próprias palavras – foram reduzidas a praticamente nada que valha: a estereótipos (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.17).

Na peça, o uso do termo “migrantes” aparece como uma espécie de pivô em torno do qual gira o tensionamento constante entre palavra e imagem produzindo o efeito de perturbação mencionado por Didi-Huberman.^{vii} Esse tensionamento é que exerce a força centrípeta que nos obriga a redimensionar e desnaturalizar as relações entre esse termo e as imagens contemporâneas atreladas a ele. A comicidade produzida pelas cenas se pretende, então, como força desalienante uma vez que, como afirma Christine Ramat em suas reflexões sobre o autor, “longe da atmosfera humorística e descontraída, longe do riso raso da mídia, é um cômico que entende sacudir o espectador para tirá-lo de sua apatia mental” (RAMAT, 2014).

Desse modo, as contradições do mundo capitalista globalizado são operadas por Visniec por meio da relação a princípio descabida entre humor e terror. Tal estratégia é usada no intuito de criar a relação crítica que o possibilita explorar as nuances e complexidades de uma cultura na qual,

O consumismo tornou-se uma religião devoradora, que contamina mesmo os espíritos mais lúcidos. Parece uma espécie de doença, de vírus que infectou a imaginação de bilhões de pessoas, que passam a só acreditar nos ‘ícones’ do mundo publicitário e nos discursos reducionistas da televisão... (VISNIEC, 2017b).

A acusação feita nesse fragmento é encenada, por exemplo, por meio do símbolo da Coca-Cola, utilizado estrategicamente em diversas cenas para salientar o dilema moral da questão migratória enquanto comércio de corpos. Isso pode ser observado no diálogo

da cena 5, em que um personagem tenta aliciar um refugiado para o qual oferece a “travessia” em troca da venda de seus órgãos:

O HOMEM DA MALETA: Estou falando dos seus rins, Elihu. Você tem dois, não é? Então, o segundo rim é o seu capital. Entendeu, agora?

ELIHU: Entendi.

O HOMEM DA MALETA: Você ainda está com sede?

ELIHU: Sim.

O HOMEM DA MALETA: Toma, pega mais uma Coca...

(Música africana.) (VISNIEC, 2017a, p. 44)

O HOMEM DA MALETA: Mas... o que você está fazendo, seu bobalhão. Você está chorando?

ELIHU: Estou, eu gosto bastante de chorar... com os meus dois olhos...

O HOMEM DA MALETA: Chora, Elihu, chora... Quer uma Coca-Cola?

(Música ocidental.) (VISNIEC, 2017a, p. 76)

É o mesmo procedimento que aparece na cena reserva 3:

O HOMEM SORRIDENTE: Estou aqui, não tenham medo... Estão ouvindo esses barulhos? Deve ser uma patrulha de vigilância. Estão fazendo a ronda da madrugada. É melhor vocês ainda continuarem escondidos.

ELE: Mas o que você está fazendo aqui?

O HOMEM SORRIDENTE: Ah! Não está claro? Estou aqui para o que vocês precisarem. Tenho Coca-Cola gelada. Querem? (VISNIEC, 2017a, p. 170)

O choque entre o trágico da situação e o *non sense* provocado pela intervenção fora de tom do “homem sorridente” ao oferecer Coca-Cola ao grupo de migrantes é mais um exemplo do recurso ao humor que pontua parte importante da peça. Como vimos, a despeito da influência de dramaturgos como Beckett e Ionesco em sua obra, não parece possível, como bem pontuou Losseroy, eleger a categoria do absurdo como a principal produtora desse *non sense*, ao menos não em *Migraaaaants*. Nesta, é na relação com a farsa, como procura argumentar Ramat em relação a outros textos de Visniec, que o autor toma de empréstimo os procedimentos cênicos que o permitem desenvolver sua crítica à realidade exibida. Em seu artigo citado anteriormente, Ramat investiga um extenso grupo de peças de Visniec as quais ela classifica como “farsas políticas”.^{viii} Nessas obras,

segundo a autora, “a farsa sobre a cena contemporânea torna-se o subterfúgio mais realista para nos fazer pensar sobre os absurdos políticos modernos” (RAMAT, 2014), e, como ela explica, “[o] que é farsesco é a redução da separação entre sentido e *non sens*” (RAMAT, 2014). Em *Migraaants*, essa redução é operada, como vimos, pela justaposição entre o horror da situação e a exageração grotesca de sua naturalização por via de um discurso capturado pela lógica mercadológica. Ou seja, na obra em questão, a relação crítica evocada por Didi-Huberman é produzida através desse choque entre registros calcado no “exagero da ação” que “produz um arrebatamento cômico, mas esse arrebatamento é ligado mais a um subterfúgio que procura dar conta da normalização do mal e de seu poder de fascinação” (RAMAT, 2014).

Tais procedimentos são utilizados para salientar ainda mais as condições às quais os migrantes são submetidos. Exemplo já mencionado, as cenas em que se insere uma glamourização da cerca de arame farpado parecem paradigmáticas dessa estratégia:

Três garotas de traje sexy estão pulando corda.

GAROTA 1: Olá!

GAROTA 2: Sejam bem-vindos a esta primeira edição...

As três garotas juntas - ...do Salão das Cercas!

GAROTA 1: Oferecemos uma vasta linha de arames farpados antimigrantes, confiáveis e baratos.

GAROTA 2: Como vocês já constataram, a época da abertura angelical das fronteiras passou.

GAROTA 3: Agora é hora de reinstalar cercas e muros em todos os lugares.
[...]

GAROTA 1: Nossa empresa Aço e Ternura...

GAROTA 2: ...oferece um produto novo e totalmente revolucionário...

As três juntas: ...um arame farpado humanizado.

(Projeção.)

GAROTA 1: Com design!

GAROTA 2: Sorridente!

GAROTA 1: Colorido num verde alegre, esse arame farpado tem também um forte apelo ecológico.

[...]

GAROTA 2: Esteticamente é tudo o que se pode imaginar de mais alegre, de mais simpático, de mais atraente. Vista de longe, pode-se dizer que é uma verdadeira renda vegetal, uma cerca viva de árvores ou arbustos bem podada e bem cuidada. Só quando se chega a um metro de distância é que se descobre que se trata de uma estrutura de arame farpado.

(VISNIEC, 2017a, p. 52-55)

O escárnio produzido, em choque direto com a expectativa gerada pela tragicidade do tema abordado, gera um riso desconfortável o qual visa à reflexão crítica daquilo que é exibido. Na medida em que o texto é voltado para uma parcela da sociedade que constitui um "gueto cultural" (EVRARD, 2008, p. 492) preciso, impactado pelos fluxos migratórios, parece lícito afirmar que o autor propõe que a plateia, por meio do riso, aproxime-se do dilema trazido ao inseri-la como parte desse sistema que põe os migrantes cada vez mais à margem. Ou seja, o autor lança mão de uma estratégia que desenha justamente a trajetória contrária à que diversos governos têm adotado: desloca o migrante das bordas para dentro da cena, reelaborando as distâncias entre esta e o público que a ela assiste. Pode-se dizer com isso que Visniec instaura um jogo óptico que tenta focalizar nossa atenção sobre a história contemporânea, dando-lhe um enquadramento através do qual possamos considerar “o mal banal em ligação com esse potente sentimento de irrealidade da vida” (RAMAT, 2014). Esse procedimento tem como clara perspectiva intervir política e socialmente por meio da arte, levando em conta a especificidade do gênero dramático ao qual pertence o texto. Trata-se, por meio do teatro, de colocar imagem e discurso num permanente estado de tensão no intuito de produzir a “relação crítica” necessária à “consideração” dos personagens reais evocados por meio da ficção. Dizer que “a palavra é uma forma de resistência” (VISNIEC *apud* GOMBATA, 2014) é afirmar o necessário trabalho ao mesmo tempo ético e estético de exposição daquilo que ela permite ver. Como insiste Didi-Huberman, “é pelo fato de os povos estarem expostos a desaparecer, tanto no uso das palavras quanto pelo das imagens, que é preciso ‘resistir na língua’ e, sem relaxar, reconstruir as condições de uma reaparição dos povos no espetáculo mesmo do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.22-23).

Como vimos, a peça inicia-se com a proposta de uma interação direta com o público, procurando situá-lo como parte integrante de um barco de refugiados. A estratégia é semelhante a apresentada na última das cenas reservas com que o espetáculo pode se encerrar. Novamente, o autor procura compartilhar a experiência vivenciada pelo migrante com a plateia. Diante do silêncio do personagem a quem fala o pescador que conduzirá a travessia, os espectadores veem-se convocados pelo endereçamento de um “você” submerso pela escuridão que, ao final, deve dominar o palco:

[...] Agora eu vou fazer uma coisa que eu não disse... Vou vendiar seus olhos... E vou vendiar simplesmente porque não quero ver os seus olhos se por acaso a gente cruzar com uma patrulha e eu tiver que jogar você no mar. Não adianta nada eu deixar você ver o que poderia acontecer. Os olhos dizem muito nos momentos difíceis. E eu não quero ter que me haver com os seus olhos. Não quero que seus olhos me peçam piedade se por acaso formos abordados. Já disse e repito: com essa gente a política é tolerância zero para os migrantes. E se eles encontram nós dois neste barco, se eu tiver pena de você, eles vão executar nós dois na hora. Então, você está entendendo... Os seus olhos me dão medo porque eu corro o risco de ter pena de você. Então eu prefiro cobrir os seus olhos. [...] (Ele venda os olhos do Rapaz, liga o motor do barco. O barco se afasta, o ruído do motor se torna cada vez menos audível. Aumenta a intensidade do barulho do mar, o ruído das ondas que quebram na praia [...]). A luz diminui. Os espectadores ficam no escuro com o ruído das ondas do mar) (VISNIEC, 2017a, p. 206-207).

Por meio dessa última proposição, real e fictício embaralham uma vez mais suas fronteiras para, através da sala escura do teatro, fazer explodir a luminosidade dos olhos de um outro do qual, de tão próximo, já não podemos desviar nosso olhar. Desse modo, *Migraaaants* se desenvolve sob o signo da consideração que interpela nossa atenção enquanto partícipes da realidade evocada pelo título que se alonga, depois do grito inicial, sob a forma de uma estranha, mas não alógica, constatação: *tem gente demais nessa porra de barco ou o salão das cercas*.

BIBLIOGRAFIA

ARENDDT, Hannah. "We refugees". In: *Jewish writings*. New York: Schocken Books, 2007, p.264-274.

BAUMAN, Zygmunt. *Estranhos à nossa porta*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

DIDI, HUBERMAN, Georges. *Peuples Exposés, Peuples Figurants*. Paris : Minuit, 2012.

EVARD, Franck. Les écritures dramatiques. In: VERCIER, Bruno; VIART, Dominique. La littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2008.

GOMBATA, Marsílea. “A palavra é uma forma de resistência, lembra Vieniec”. In: *Revista Carta Capital*, 2014. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-palavra-e-uma-forma-de-resistencia-lembra-matei-visniec-2220/>. Acesso em 14 de março de 2021.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade”. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

LOSSEROY, Gilles. “Matéi Visniec, o l’esperienza vampírica”. In: *Prove di dramaturgia - Rivista di inchieste teatrali: il teatro di Matéi Visniec, impronta dei tempi*. Anno XV, nº 1. Bologna: Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, 2015, p.18-21.

MACÉ, Marielle. *Siderar, Considerar*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Bazar do Tempo: 2018.

Migrante, Imigrante, Emigrante, Refugiado, Estrangeiro: qual palavra devo usar? Museu da Imigração do Estado de São Paulo, São Paulo, 27 de maio de 2019. Disponível em: <http://www.museudaimigracao.org.br/blog/migracoes-em-debate/migrante-imigrante-emigrante-refugiado-estrangeiro-qual-palavra-devo-usar>. Acesso em: 04 de maio de 2021.

PRUNER, Michel. *Les théâtres de l’absurde*. Paris: Nathan, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. “No calor da hora: (i)migrantes e o futuro adiado”. In: VISNIEC, Matéi. *Migraaaantes*. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2017, p.7-16.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Trad. Pedro Maia Soares. Companhia das Letras: 2003. SCEGO, Igiaba. “Viajantes”. In: *Fronteiras, territórios da literatura e da geopolítica*. Porto Alegre: Dublinense, 2019, p.121-139.

RAMAT, Christine. “Les farces politiques de Matéi Visniec”. In: *La farce aujourd'hui*. Paris : CNRS Éditions, 2014. Disponível em <http://books.openedition.org/editions-cnrs/24735>. Acesso em 10 de abril de 2021.

VISNIEC, Matei. *Migraaaants: ou On est trop nombreux sur ce putain de bateau ou le Salon de la clôture*. Paris: Éditions L’oeil du Prince, 2017a.

_____. “Matéi Visniec: O artista é indispensável porque é o perturbador profissional da banalidade. Entrevista com Paulo Henrique Pompermaier”. In: *Revist Cult*, 2017b. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-matei-visniec/>. Acesso em 26 de abril de 2021.

ⁱ Sintagma em diálogo com a proposta trazida por Marielle Macé em *Siderar, considerar* que chama atenção para “essas ‘formas de vida’ que são vividas como que provisoriamente, à espera - à beira, na borda - de um futuro que não chega” (MACÉ, 2000, p. 10).

ⁱⁱ Embora a tradução de *Migraaaants* para a língua portuguesa tenha sido consultada, todas as traduções da peça assim como a de todos os textos que aparecem em língua estrangeira na bibliografia são de nossa responsabilidade.

ⁱⁱⁱ Said fala da construção de uma visão própria a essa posição entre culturas característica do exilado. Para ele, “[a] maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que — para tomar emprestada uma palavra da música — é *contrapontística* (SAID, 2000, p.59). É a partir dessa consciência que Visniec parece desenvolver sua visão sobre os problemas abordados em seu trabalho como dramaturgo.

^{iv} Em entrevista para a Revista Cult, Visniec, crítico dos regimes totalitários de esquerda, deixa clara sua visão igualmente crítica em relação aos destinos do capitalismo: “O capitalismo descarrilhou em uma forma de autocelebração contínua. A lógica do consumo projeta uma falsa imagem nos países pobres ou em via de desenvolvimento que, forçosamente, ‘sonham’ em integrar-se ao modelo ocidental de ‘felicidade’. Esse modelo único de consumidor ‘feliz’ substitui o pensamento crítico e a lucidez.” (VISNIEC, 2017b).

^v Em *Siderar, considerar*, Marielle Macé traz a ideia de que não há um não-lugar, mas sim lugares precarizados, abandonados e desqualificados (MACÉ, 2018, p. 53), em oposição ao conceito cunhado pelo antropólogo francês Marc Augé, que atribui a essa ideia a noção de um espaço no qual o indivíduo permanece anônimo e solitário.

^{vi} A designação “teatros do absurdo”, no plural, remete às considerações feitas por Michel Pruner em seu livro *Les théâtres de l'absurde* (2003), onde o autor faz uma defesa da classificação analítica feita por Martin Esslin em seu célebre estudo à condição de que se destaque a heterogeneidade de estilos e propostas dos autores estudados por Esslin. Ver: PRUNER, Michel. *Les théâtres de l'absurde*. Paris: Nathan, 2003, p.V-VI.

^{vii} Visniec explora as distinções semânticas das terminologias usadas para designar o conjunto heterogêneo de pessoas em trânsito na busca por um novo lar. Nesse sentido é que o autor investe claramente na amplitude da necessária implicância política do termo “migrante” num mundo que se quer globalizado, enquanto a palavra “refugiado” aparece como nomeação de uma realidade mais específica. O modo como o autor explora as diferenças e aproximações entre os dois vocábulos pode ser compreendido pela explicação oferecida pelo site do Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Enquanto “migrante” aponta para um fenômeno mais geral, que abarca toda humanidade independentemente de seus motivadores, “refugiado” insiste sobre as razões do deslocamento e as implicações jurídico-políticas envolvendo todos os atores desse processo, incluído aí o local para onde o refugiado vai. Assim sendo, em Visniec, o uso de “migrante”, que nomeia a própria peça, parece aludir a essa condição geral a fim de incluir a todos nós, sem, contudo, deixar de levar em conta aspectos condicionantes da tragédia migratória atual e suas consequências no mundo. Por isso, ao longo do artigo, do mesmo modo que Visniec, usamos os dois termos para nomear os personagens, respeitando o entrelaçamento entre ambos empreendido pelo próprio autor. Ver: <http://www.museudaimigracao.org.br/blog/migracoes-em-debate/migrante-imigrante-emigrante-refugiado-estrangeiro-qual-palavra-devo-usar>.

^{viii} O artigo de Ramat debruça-se sobretudo sobre as críticas que Visniec dispara contra os regimes totalitários de esquerda, caso da Romênia na época de sua ida para a França. Contudo, como vimos, Visniec torna-se igualmente crítico dos perigos das sociedades capitalistas e seus diferentes modos de opressão. É o caso de *Migraaants*, que ecoa a seguinte afirmação do autor: “A minha impressão é que o meu papel não mudou, seja no totalitarismo da Romênia e também no totalitarismo do consumo”. (VISNIEC *apud* GOMBATA, 2014).