

A MULHER (E SEU CORPO) COMO CAMPO DE BATALHA: AS REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FRAGMENTADO E CONTEMPORÂNEO EM MATÉI VISNIEC

THE WOMAN (AND HER BODY) AS A BATTLEFIELD: THE REPRESENTATIONS OF THE FRAGMENTED AND CONTEMPORARY SUBJECT IN MATÉI VISNIEC

Fernanda Garcia Cassiano¹

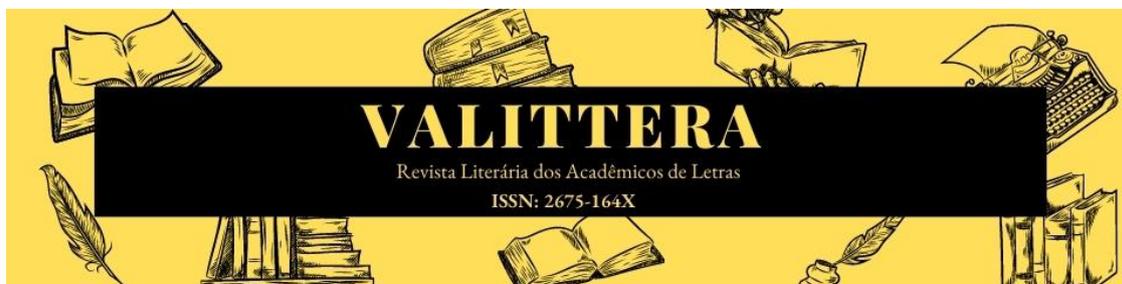
RESUMO: a partir das pesquisas acerca da constituição do teatro moderno e contemporâneo, busca-se averiguar as representações simbólicas e imagéticas dos sujeitos contemporâneos – representados por personagens fragmentados – com o suporte analítico de Matéi Visniec em sua obra *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (2012). Assim, por meio do suporte crítico e histórico de pesquisadores como Szondi (1880-1950), Sarrazac (1998), além de outros, e também por meio de estudos e representações contemporâneas como a pesquisa proposta por Galante (2020), busca-se compreender a subjetividade e a ressimbolização do trauma, por meio do discurso – e da representação – que também demonstra a violência, discutida em diversas pesquisas e respaldada no conceito proposto por Slavoj Žižek em sua obra *Violência: seis reflexões laterais* (2015), a fim de compreender como o processo de ressimbolização do trauma pode ser efetuado por meio da narrativa, da literatura e do teatro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Matéi Visniec; Teatro Contemporâneo; Violência objetiva; Materialismo lacaniano.

ABSTRACT: based on research on the constitution of modern and contemporary theater, we seek to ascertain the symbolic and imaginary representations of contemporary subjects - represented by fragmented characters - with the analytical support of Matéi Visniec in his work *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (2012). Thus, through the critical and historical support of researchers such as Szondi (1880-1950), Sarrazac (1998), in addition to others, and also through contemporary studies and representations such as the research proposed by Galante (2020), we seek understand the subjectivity and resymbolization of trauma, through discourse - and representation - which also demonstrates violence, discussed in several studies and supported by the concept proposed by Slavoj Žižek in his work *Violência: seis reflexões laterais* (2015), in order to understand how the trauma re-symbolization process can be carried out through narrative, literature and contemporary theater.

KEYWORDS: Matéi Visniec; Contemporary Theater; Objective violence; Lacanian materialism.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0689-4634>. E-mail: fernandagarcia.c@hotmail.com.

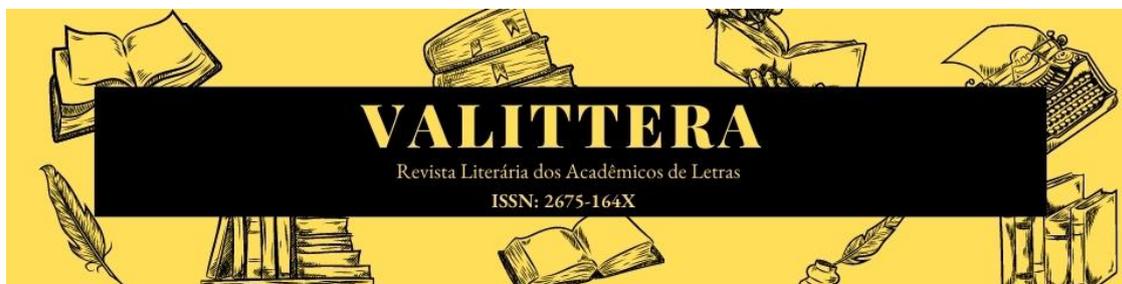


1 INTRODUÇÃO

Pensar as representações do homem grego que sobreviveram até os nossos dias é fascinante, mas traz o risco de incorrerem em “tradução cultural”, ou seja, de interpretarmos elementos dessas representações segundo a nossa cultura, inventando uma Grécia que nunca existiu. Ainda assim, percebemos que houve um grande processo de transformação, uma vez que a representação do homem contemporâneo já inicia com a problematização do vocábulo “homem” para significar o conjunto de homens e de mulheres que compõem a humanidade. Podemos postular que essa transformação se deu a partir de uma ruptura de valores que causou um grande impacto social, inclusive no processo de criação da literatura grega e de suas transformações difundidas da mitologia para as tragédias até o teatro contemporâneo.

Jean-Pierre Sarrazac (1998), e outros autores, propõe as reflexões e debates, justamente, sobre essas questões em o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, pois parte de uma visão clássica aristotélica, a refletir que a escrita dramática não segue os princípios da tragédia de Aristóteles. Ao pensar sobre o papel da narrativa do teatro, sobre a crise do drama, formação do drama pós-moderno – também a partir da obra, de Szondi, *Teoria do Drama Moderno* (1880 – 1950) – busca-se compreender o espaço do teatro contemporâneo, visto que este representa e demarca o sujeito fragmentado. Em narrativas do dramaturgo Matéi Viniec, como em *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (2012), vê-se que a mulher, tida como elemento simbólico de estruturação do trauma, pode representar, socialmente, a própria personificação da ressimbolização do trauma e da violência, com suas múltiplas facetas. Ao recorrer em teorias, ainda materialistas, pois abarcam a dialética, encontramos aspectos sociais que precisam ser considerados, visto, também, que nem sempre a dialética binária entre os burgueses e os marginalizados pode ser suficiente para leituras com estruturas mais implícitas. Nesse caso, trata-se de uma análise conjunta e complementar, pois “a tensão entre forma e conteúdo do drama moderno se atribui à contradição entre a unificação dialógica de sujeito e objeto na forma e sua separação no conteúdo.” (SZONDI, 2001, p. 98).

A análise sobre a forma e a possibilidade de compreender a forma como um conteúdo precipitado possibilita a dialética entre dois enunciados, é por essa razão que existe



a possibilidade de que os enunciados, entre forma e conteúdo, entrem em construção, quando uma forma estabelecida é posta em questão. Por essa razão, busca-se compreender quais elementos são constituintes – e também fundamentais – para a representação do sujeito fragmentado e, também por isso, contemporâneo.

2 TIPO DE TEATRO E DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS

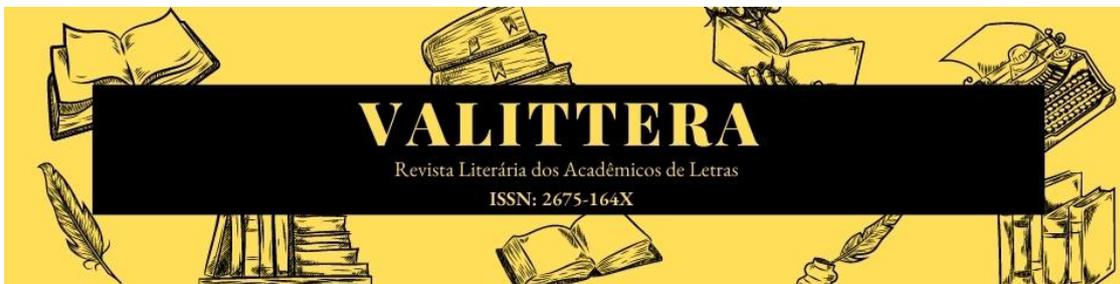
O teatro moderno, tal qual conhecido, perpassou diversos caminhos de fundamentação e formação, Szondi afirma que

O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto – cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama –, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico. (SZONDI, 2001, p. 14).

O autor descreve a teoria do drama moderno como uma passagem e avanço do elemento épico para o elemento dramático – com um olhar voltado, também, à forma – que, em princípio, era excluída. Se, em virtude do surgimento da tragédia, Brandão (1985, p. 13) diz que a matéria-prima da tragédia continua a ser a mitologia, para que a essência trágica fosse aprimorada, foram necessárias, anteriormente, as suas fontes mitológicas que corroboraram para o aprimoramento da tragédia. Entendemos que muitas estruturas continuaram e continuam sendo fundamentais para a formação do drama.

Segundo Brandão (1985, p. 9), o culto a Dioniso, deus do vinho e das festas, deu início a tragédia, pois as suas festas tinham um grande costume de imitação – mimese – e do uso de máscaras. Brandão (1985) busca explicar como acontece a passagem do homem em seu papel social, para o homem em seu papel de ator, dizendo que

o homem, simples mortal, “ánthropos”, tem êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se “anér”, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o “métron”, a medida de cada um. Tendo ultrapassado o métron, o anér é, ipso facto, um “hypocrités”, quer dizer, aquele que responde em êxtase o entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro. (BRANDÃO, 1985, p. 11).



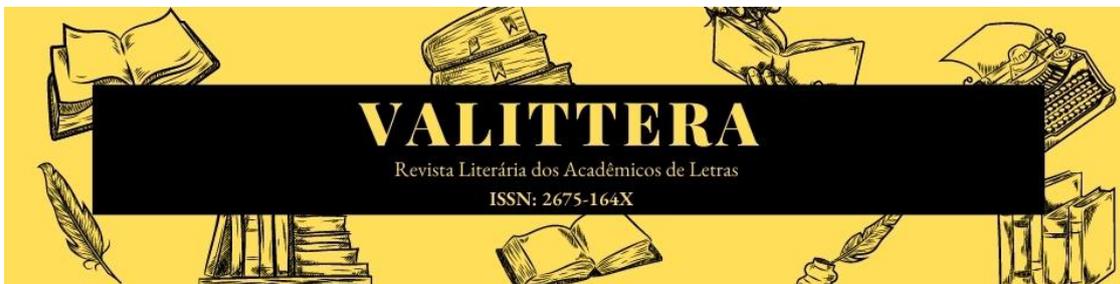
Dessa forma, o autor defende que, nessa estrutura, o herói não passa da infelicidade para a felicidade, e sim da fortuna para a desdita; não a defender que o herói praticou um ato de maldade que o fizesse, necessariamente, merecer esse destino, mas sim por ter cometido alguma falta que custasse algo na ordem do universo e é essa a falta que o afasta de seu glorioso fim. “O homem que, se caiu no infortúnio, não foi por ser perverso e vil, mas “di” hamartían tiná”, isto é, “por causa de algum erro””. (BRANDÃO, 1985, p. 14).

No entanto, um pilar fundamental para compreender as transformações dos gêneros, e que deve ser levado em conta, é o pilar do espectador, visto que, para alcançar o seu efeito, tanto a tragédia, como o teatro moderno “depende da existência de certa consciência de comunidade no auditório e da possibilidade de ser apreciada por vastas massas do mesmo nível: na realidade, só pode alcançar pleno êxito, quando constitui uma experiência de massas.” (HAUSER, 1972, p. 124).

Se Szondi já trabalha a marcação das três categorias da antiga teoria dos gêneros – a épica, a lírica e a dramática – é possível compreender que são nelas, e com elas, que se torna possível perceber “o seu acabamento, ou seja, ao mesmo tempo sua culminação e seu esgotamento, na medida em que, já inteiramente historicizadas, perderiam sua essência sistemática.” (SZONDI, 2001, p. 12).

É possível reconhecer o papel do teatro enquanto manifestação cultural, porém traçar as delimitações de análise enquanto produção literária pode ser um caminho conflitante. Como já discutido em outros estudos, como os de Flory (2010), existe uma fronteira, bem definida, entre elementos artísticos, como a pintura, a música e o cinema, quando relacionados com a literatura, no entanto, essa relação não é facilmente concebida com o teatro, o texto dramático, que tem uma visão desassociada da questão de que o aspecto artístico e seu valor estético configura, ao teatro, um lugar de gênero literário com suas próprias características. (FLORY, 2010, p. 18-19).

O drama burguês se situa, historicamente, no século XVIII e tem o seu ápice quando a burguesia ganha maior espaço, juntamente com o processo da Revolução Francesa.



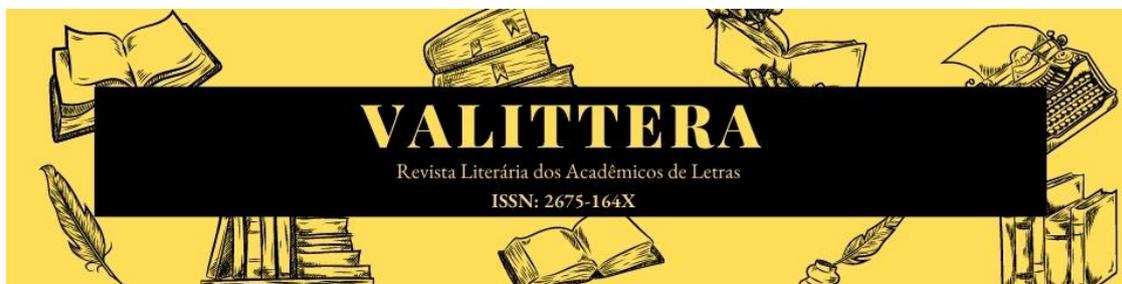
Assume, portanto, essas características do gênero dramático, considerando as expressividades individuais, já o drama naturalista surge no momento em que a burguesia não sustentava os seus valores e as novas produções foram refletidas na literatura e no teatro, momento em que heróis de classes inferiores ganharam espaço.

Desse modo, o que na realidade se opõe ao processo histórico adquire a aparência de modernidade. Moderna e ao mesmo tempo exemplarmente dramática, a peça de conversação constituía no começo do século a norma da dramaturgia; o teatro que buscava novas formas para novos enunciados tinha dificuldade em se afastar dela e era criticado desse ponto de vista. (SZONDI, 2001, p. 103).

Sendo assim, instituem-se, no drama burguês, os valores da burguesia, como a família e o trabalho, com ênfase na subjetividade do indivíduo. O drama naturalista, de maneira distinta do drama burguês, se assenta num novo alicerce, a saber, aquele que toma por princípio a forma fiel do homem comum determinado pela sua natureza. “É o novo estado social, nascido da Revolução, que fixa pouco a pouco uma nova fórmula dramática, no meio de tateios, de passos dados para frente e para trás.” (ZOLA, 1982, p. 110). Por entre essas questões, Flory (2010) clarifica essas distinções:

Se na épica há um narrador que conta algo para alguém (numa comunicação implícita), no teatro vemos personagens em ação, emancipados de um narrador, conferindo a impressão de que a obra se narra por si só, sem interferência de qualquer espécie. Em contrapartida, na Lírica não há propriamente personagens, mas a manifestação imediata de uma emoção, de um sentimento, expressos por um Eu-Lírico. (FLORY, 2010, p. 21).

No entanto, ao tratar das diferenças, compreendemos que existem diferentes sentidos, também, de contemporaneidade. Com respaldo na tese de Galante (2020, p. 47), ao se tratar do termo ‘contemporâneo’, podemos remeter, minimamente, há três significações, como (1) uma possível produção da mesma época de análise, ao considerar que o autor está inserido nesse tempo-espço e segue em sua produção literária, (2) em relação



as análises das características estruturais do texto, que são contemporâneos², (3) e, aqui, com a apropriação de uma definição de Giorgio Agamben, contemporâneo é o que

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

Portanto, enquanto uma análise desses diversos elementos, e em concordância com Flory (2010), “o texto pode ser completado por elementos cênicos como o cenário, a luz, a música, os figurinos, bem como o trabalho dos diretores, dos atores e do pessoal ligado à montagem.” (p. 24). Nessa perspectiva, o presente é também potencializado pelo passado. (FLORY, 2010, p. 24).

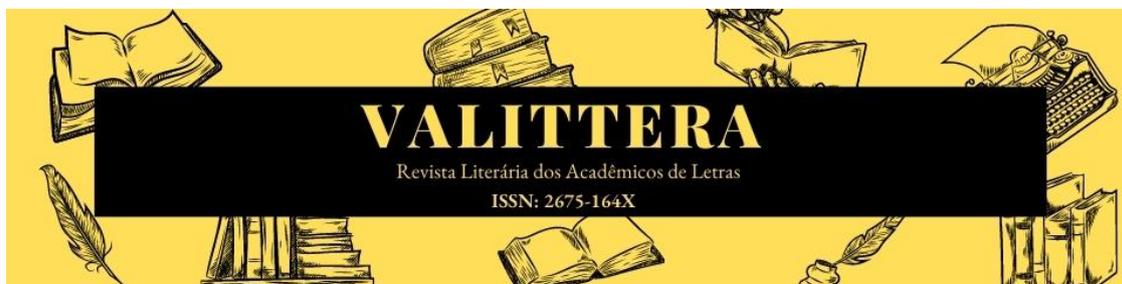
Os dramaturgos são vivamente convidados a diminuir suas velhas imposições, da forma canônica do drama. Na verdade, a modernidade da escrita resulta deste incessante trabalho rapsódico que eles realizam no corpo do drama. Devem também desviar-se do conservadorismo que pretende mumificar a obra dramática, de um modernismo que proclama ritualmente a morte do drama (ou, de acordo com uma moda atual, a sua dissolução na escrita). Porque a forma mais livre – a rapsódia – não é ausência de forma. (SARRAZAC, 1998, p. 99).

Para essa compreensão, Szondi (2001) ainda afirma que o fazer do fluxo do tempo é, justamente, o retorno e a refração em si mesmo, a fim de refletir-se.

2.1 Representações do sujeito: sujeito ambivalente e representação contemporânea com narrativa fragmentada

A narrativa do teatro já pressupõe uma leitura que subtenda o espetáculo teatral, por isso ela vai sempre incitar reflexões sobre as condições de produção, para além de outras

² Contemporâneo. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/contempor%C3%A2neo>. Acesso em: 10 nov. 2020.



modalidades, como a recepção do público e também a circulação desta obra, ou seja, qual é o público que pode ser atingido.

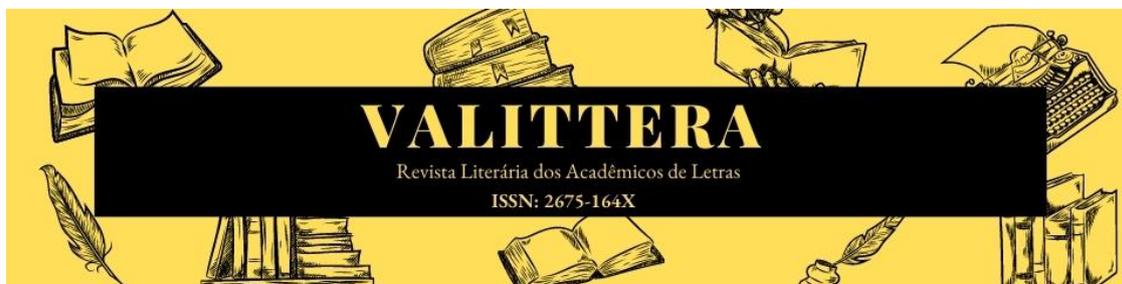
Na *Teoria do Drama Moderno*, Szondi (2001) discute a crise do drama, que serve como ponto inicial para os possíveis caminhos do teatro e do texto teatral. O teatro abrange o drama e, além disso, busca compreender, com um olhar presentificado, a escrita dramática, que é contemporânea. Busca-se, aqui, compreender não somente o teatro contemporâneo, mas também o tempo contemporâneo que possibilita a criação da imagem e representação do sujeito fragmentado. Estudar essas produções contemporâneas é, também, compreender e alegorizar o homem e o mundo contemporâneos. Trata-se de acontecimentos reais que são discutidos socialmente.

Jean-Pierre Sarrazac (2009, p. 89), talvez um dos maiores críticos contemporâneos da obra de Szondi, se contrapõe às perspectivas sobre finalidade do épico, pois a representação já não seria somente uma forma de representação, mas sim uma análise da vida, fala sobre a mudança do drama moderno que abre espaço para o trágico em conjunto com o espaço do próprio drama moderno/contemporâneo. É sobre desvincular, do ser e de sua vontade de agir, a perda de identidade e o apagamento dos traços individualizantes dos personagens, ou melhor, dos impersonagens, como, de acordo com autor, se fazem presentes no drama moderno e contemporâneo.

3 MATÉI VISNIEC, A MULTIDISCIPLINARIZAÇÃO E O DISCURSO

Matéi Vişniec (1956 -) é um dramaturgo contemporâneo que possibilita uma discussão sobre as aproximações e os distanciamentos entre a literatura e o teatro, visto que ambos são representações sociais. Produz um teatro com caráter didático, reflexivo e também denunciativo.

Além de dramaturgo, o autor é escritor e jornalista. Tem origem romena, porém com grandes interferências na expressão francesa e, por isso, reflete uma inter-relação artística e também interdisciplinar: por possuir muitas facetas, agrega, em todas elas, uma perspectiva conjunta, seus textos possuem traços do escritor e do filósofo, com influências investigativas



do jornalista. É por isso, também, que sua obra dramaturgica possui multifacetadas, com textos que se divergem entre si e possuem características únicas e próprias, porém, sempre, significativas.

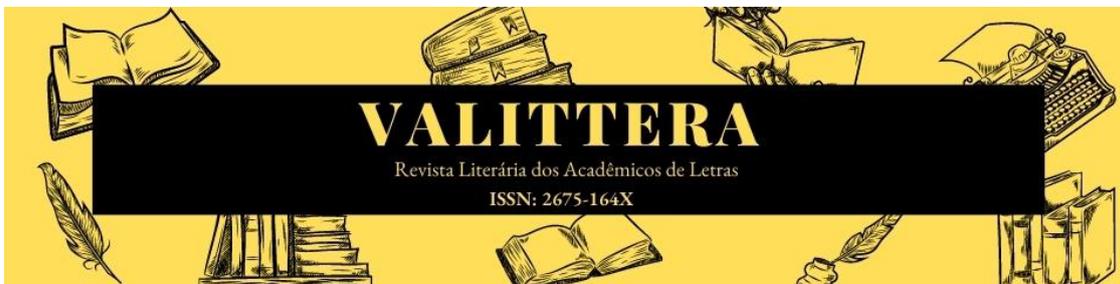
Galante (2020, p. 28) afirma que entender a literatura fragmentada da informação da denúncia não é suficiente. Isso porque uma das funções da literatura é, justamente, suscitar a emoção do leitor e, por meio do drama que enuncia a denúncia de uma forma particular – mas que pode ser lida coletivamente – como os personagens enquanto representações e símbolos da violência, criam uma perspectiva universal e isso potencializa a escrita do drama, torna-o ainda mais potente.

Frequentemente me perguntam por que na Romênia o teatro era mais censurado do que o romance e a poesia. O fato é que o teatro dava mais medo do que um romance de denúncia. Para o poder totalitário, um livro não era tão perigoso quando um espetáculo porque o livro é lido solitariamente. E, se o livro leva à revolta, não se pode sair sozinho na rua se manifestando. O espetáculo, ao contrário. (VIȘNIEC, 2009, p. 4).

É, justamente, por meio do enlace das facetas do dramaturgo que se é possível extrair as situações apresentadas em suas obras, mas isso não exige as complicações em tornar a escrita abrangente. Galante (2020) afirma que, para o autor,

a dificuldade que emerge da leitura do teatro contemporâneo se deve a não obediência às regras da dramaturgia clássica, as quais determinam o tempo, a ação e o espaço, de forma que a peça se desenvolva de forma coerente e que o leitor tenha clareza de sua temática, de quem são as personagens, da evolução do enredo. (GALANTE, 2020, p. 65).

Essa apresentação do teatro contemporâneo já se difere da tida mimese aristotélica, pois simboliza o homem que é fragmentado e que se constrói pelo discurso. É a partir de textos e objeto de análise antropológico que se torna possível compreender as fragmentações sociais, visto que os temas principais são o homem e o tempo contemporâneos. É por isso que, em sua narrativa, existe uma grande alegoria do mundo real com textos metafóricos.



Višniec possui uma gama de produções, é um escritor de grande prestígio, no entanto, no Brasil, seus textos são mais prestigiados como encenações do que como estudos literários, suas obras são citadas, porém não tidas como principal material de análise, fator que dificulta o entendimento da crítica com poucas contribuições externas às perspectivas tão plurais que ele apresenta.

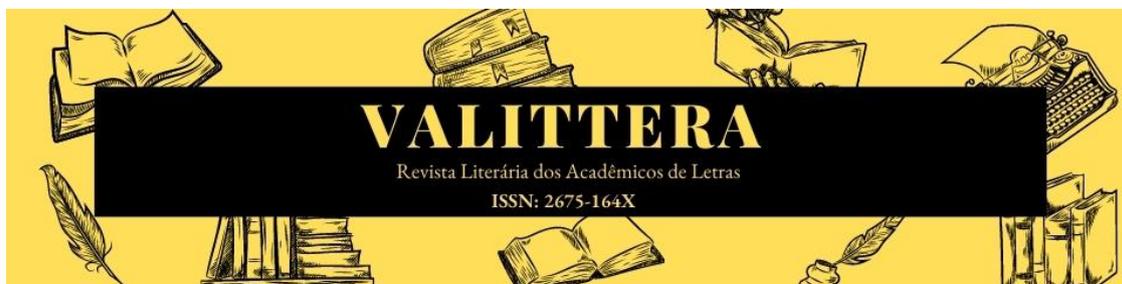
3. 1 Corpo da mulher como campo de batalha

A obra localizada, temporalmente, em seu título *A Mulher como Campo de Batalha ou Do Sexo da Mulher como Campo de Batalha na Guerra da Bósnia* (2012), narra o processo de simbolização vivido por Dorra, uma mulher que teve o seu corpo violentado durante a guerra da Bósnia e estava grávida. Dorra tinha como acompanhante – e, posterior, amiga – Kate, uma psicóloga norte-americana que tentava entender os processos vividos por Dorra e ajudá-la a superar seus temores.

A imagem, aqui trabalhada por Višniec, portanto, apresenta a figura de uma mulher que foi estuprada como validação e arma de desestabilização do oponente. Assunto também trabalhado em tom imagético em outras obras do autor. Há um estudo realizado por Andréa Carolina Schvartz Peres, a respeito de relatos coletados em Sarajevo, na Bósnia-Herzegovina, entre 2007 e 2009, com a visualização do estupro como tentativa de limpeza étnica e extermínio. Por meio do acesso à esses registros, Galante (2020) afirma que “As mulheres sobre as quais relata Andréa Peres são alegorizadas na personagem de Dorra em *A mulher...*. A descrição dos conflitos e dos estupros como arma de limpeza étnica trazida pela antropóloga são as imagens criadas por Višniec em sua peça.” (p. 114).

Ao criar a cena da violência, por meio do diálogo entre essas duas mulheres, o autor cria sua própria lógica discursiva, devolvendo à mulher a voz que dela foi retirada, a possibilidade de simbolizar novamente a sua própria narrativa e isso possibilita a leitura de transformação, a leitura do singular tornando-se coletivo.

Na peça, as duas mulheres, e personagens principais, encontram-se no mesmo tempo-espaço, delimitado por diversas questões. Ambas estão fora de seus territórios de



origem e, de formas diferentes, são subvertidas à percepção de que os conflitos (representados pelas guerras) desestruturaram não somente a sociedade, mas também os sujeitos que pertenciam a ela.

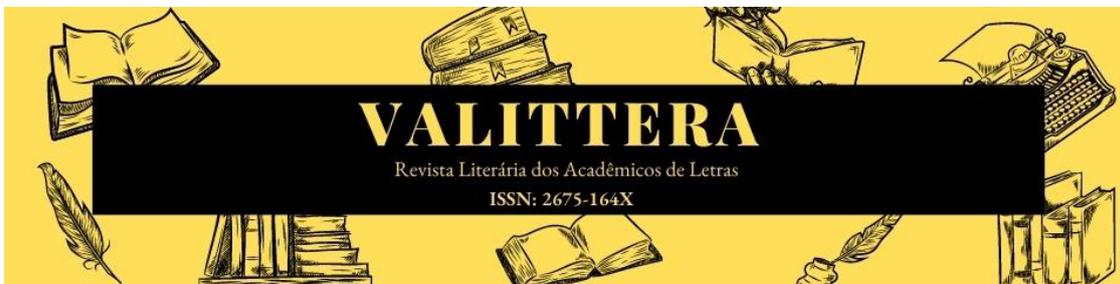
A violação das mulheres é vista como a violação da cultura, como uma forma de atingir o oponente, o homem de outra etnia, apenas como um meio para se atingir um alvo. A mulher violada é a nação violada e é a incapacidade do homem de proteger sua pátria, não é considerado o lado feminino neste ato e, após a guerra, as sequelas deixadas pelos estupros também são negligenciadas pelos governantes. A mulher é vista como um espólio de guerra como qualquer outro. (GALANTE, 2020, p. 117).

3.2 A narrativa do trauma

A violência, entendida em suas inúmeras facetas sociais, objetivas e não objetivas está presente de forma latente no discurso da peça analisada. Isso porque já nos tratamos do entendimento de que ambas as mulheres passavam por seus processos de ressimbolização do trauma. É certo que, quando se trata de uma violência objetiva, imposta, se torna muito mais fácil analisar fatidicamente o estupro enquanto propulsor do trauma.

Os conceitos acerca da dominação e da violência, neste momento, partem dos estudos de Slavoj Žižek, um filósofo que aplica as teorias de Lacan e Badiou na vertente dos estudos sobre o materialismo lacaniano, uma fundamentação analítica direcionada e aplicada aos estudos sociais e artísticos e que, de acordo com Silva (2009), transforma o subjetivo em social e busca possibilidades de compreensão dos grupos sociais submetidos à lógica do sistema capitalista. (SILVA, 2009, p. 212).

Se há algo de violento no próprio ato da simbolização de uma coisa, equivalendo à sua mortificação, podemos, aqui, compreender a violência como um fator que opera em múltiplos níveis. A linguagem simplifica a coisa designada, reduzindo-a a um simples traço, difere da 'coisa', destruindo sua unidade orgânica, tratando suas partes e propriedades como se fossem autônomas e insere a 'coisa' em um campo de significação que lhe é, em última instância, exterior. (ŽIŽEK, 2015, p. 50).



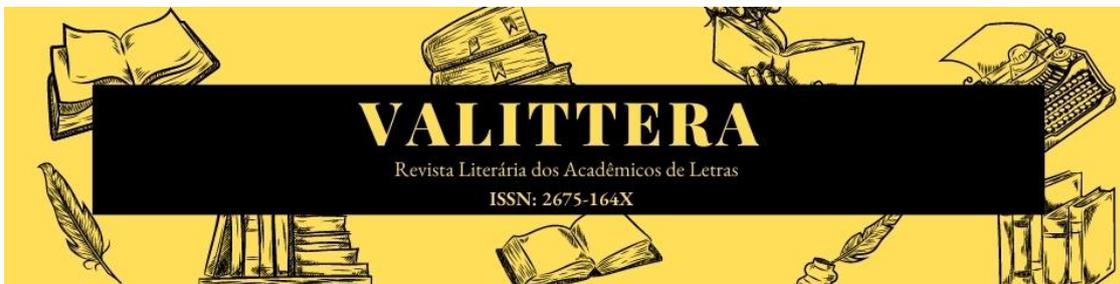
Para Žižek (2015), é “difícil ser realmente violento, efetuar um ato que perturbe violentamente os parâmetros fundamentais da vida social” (ŽIŽEK, 2015, p. 131), mas

Se por violência entendermos uma alteração radical das relações sociais de base, então por mais insensato e de mau gosto que pareça dizê-lo, o problema dos monstros históricos que massacraram milhões de seres humanos foi não terem sido suficientemente violentos. Por vezes, não fazer nada é a coisa mais violenta que temos a fazer. (ŽIŽEK, 2015, p. 137).

A compreender que a violência é, por muitas vezes, limitada ao seu aspecto físico diretamente visível, levanta-se o questionamento sobre quais questões violentas são objetificadas como fora do padrão violento já interiorizado por nós, a entender que o subjetivo pode ir além do que se vê propriamente. Para melhor exemplificar, Žižek se utiliza de uma história:

Há uma velha história sobre um trabalhador suspeito de roubar no trabalho: todas as tardes, quando sai da fábrica, os guardas inspecionam cuidadosamente o carrinho de mão que ele empurra, mas nunca encontram nada. Está sempre vazio. Até que um dia cai a ficha: o que o trabalhador rouba são os carrinhos de mão... Se há uma tese unificadora, nas reflexões que se seguem, é a de que existe um paradoxo semelhante no que diz respeito à violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjetiva” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. (ŽIŽEK, 2015, p. 17).

Sabemos, e Žižek o sabe, que a violência é efeito – violência é sintoma, nos termos próprios. Como nos ensina Marx, a aparência não é falsidade, mas a forma necessária de expressão de um determinado conteúdo. Porém, o que a violência pode revelar? As problemáticas se acentuam, a princípio, porque, ao enfrentarmos o problema da violência, tentamos encontrar os pormenores do fenômeno, descartando ou relativizando a forma como ele se expressa, pois é, precisamente, nessa forma, onde podemos encontrar seus mistérios. Mistérios esses que permitem adentrar aos possíveis desdobramentos internos da violência: não somente a tida objetiva (aqui se utilizando do estupro), mas também das



violências simbólicas que permitiram e, mais que isso, subsidiaram as explosões violentas, socialmente impostas, visto que “pertencer a uma sociedade implica um momento paradoxal em que nos é ordenado que aceitemos livremente e tornemos nossa escolha aquilo que, de qualquer maneira, nos é imposto.” (ŽIŽEK, 2015, p. 106).

Nós compreendemos que a raiz fundadora da violência, e suas diferentes vertentes, está na relação de produção com as relações sociais, em como a questão da “propriedade” se apega à sociabilidade do capital, no entanto, nossos parâmetros de ‘medição’ da violência estão cada vez mais subvertidos, visto que

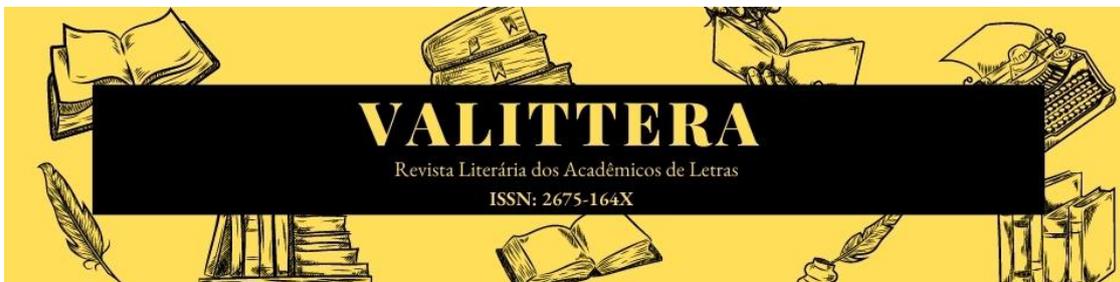
quando percebemos alguma coisa como um ato de violência, avaliamo-la por um critério que pressupõe o que é a situação não violenta ‘normal’, sendo que a forma mais alta de violência é a imposição desse critério por referência ao qual certas situações passam a aparecer como ‘violentas’. (ŽIŽEK, 2015, p. 51).

Assim, a violência simbólica, que não é menos real por ser simbólica, cumpre a função de tornar possível a violência real, “a “violência” aqui não é a agressão enquanto tal, mas o seu excesso que perturba o andamento normal das coisas devido a um desejo que quer sempre cada vez mais. A tarefa consiste em nos livrarmos desse excesso.” (ŽIŽEK, 2015, p. 51). Livramento possível somente por meio do processo de ressimbolização.

3.3 A ressimbolização da violência em *A mulher como campo de batalha*

A narrativa de *A Mulher como Campo de Batalha...* é plural. Não deixa de ser performativa, mas caminha entre diálogos, monólogos, descobertas e construções imagéticas. Os monólogos e a crise na construção das personagens são outros traços que determinam a contemporaneidade do teatro visniequiano.

Questões, não somente sobre a ação do sujeito determinar quem ele é, mas também o lugar em que ele ocupa, são compreendidas na construção do texto e a denúncia literária, traço presente na escrita do dramaturgo, é feita por meio da localização temporal da obra e do tratado traumático simbolizado por uma mulher, mas silenciado e vivido por muitas

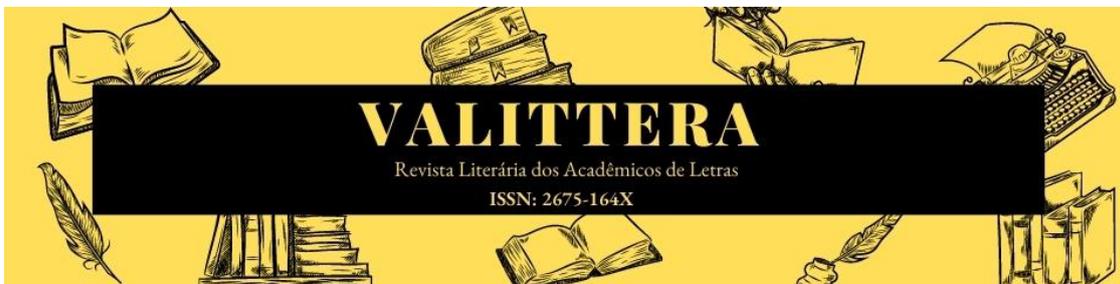


outras. Já anunciado no início da obra “O pênis do novo guerreiro está encharcado do grito das mulheres violadas, como outrota a faca do cavaleiro, do sangue o seu adversário” (VISNIEC, 2012, p. 99). Há, também, a construção informativa, visto que Kate, também por ser psicanalista, procura compreender e analisar os fenômenos que percorrem a existência da dominação que se perpetua há tantos anos na humanidade. A personagem tenta compreender tal violência em termos psicanalíticos como:

Libido nacionalista.
Nacionalismo libidinoso.
Sadismo infantil étnico.
O universo fantasmático de uma minoria nacional.
Neurose nacional.
A neurose narcísica da etnia minoritária.
Pulsão nacionalista. Pulsão de domínio, pulsão de agressão, pulsão de destruição.
(VISNIEC, 2012, p. 106).

É a partir da análise dos comportamentos de Dorra, pós trauma, que se compreende quais são as consequências dessa dominação violenta. Aspectos como a não resposta de Dorra aos questionamentos de Kate como em:

Dorra: ...
Kate: Você, você é Dorra.
Dorra: ...
Kate: Bom dia, Dorra.
Dorra: ...
Kate: Eu sou Kate. Bom dia, Dorra.
Dorra: ...
Kate: É um nome bonito, Dorra.
Dorra: ...
Kate: O que você quer comer no almoço?
Dorra: ...
[...]
(VISNIEC, 2012, p. 106).



Hoje em dia, nas guerras étnicas, o estupro é uma forma de guerra-relâmpago. Nada pode desestabilizar com mais eficácia o inimigo étnico do que quando se viola sua mulher.

Mais da metade das mulheres violadas no contexto das guerras interétnicas foram vítimas de agressores, ou que elas conheciam, ou que encontravam pelas ruas num perímetro de menos de sessenta quilômetros.

Aproximadamente metade das mulheres que pudemos entrevistar declarou que os homens que as violaram são habitantes da mesma cidade ou de cidades vizinhas.

Quase um quarto das mulheres com quem pudemos conversar pôde dar o nome ou os nomes de seus agressores.

Parece que muitas mulheres casadas com homens de etnia diferente da sua foram violadas por agressores da mesma etnia que elas, como punição por seu casamento misto.

(VISNIEC, 2012, p. 118).

E, por compreender que a escrita da cena subentende sua performance, Dorra, cantando diante do espelho, vivencia a cena em plano de fundo enquanto Kate se dirige não somente a performance teatral, mas também ao público, denunciando:

Para um novo guerreiro, o estupro da mulher do seu inimigo étnico tem o gosto da vitória completa sobre seu adversário.

Nas guerras interétnicas, o sexo da mulher encarna a resistência. O novo guerreiro estupra para quebrar essa resistência. Ele pensa dar assim um golpe de misericórdia em seu adversário.

(VISNIEC, 2012, p. 118).

As fichas de observação, apresentadas por Kate, durante a narrativa, possibilitam que a analista registre os avanços da paciente e que o leitor compreenda os processos significados pela mesma. Recursos linguísticos, como a ironia, quando Dorra fala sobre os homens dos Bálcãs e repete os seus discursos, imitando-os, para além de, a cada nacionalidade tratada no texto, ela entrar no papel desses homens e personificá-los em uma discussão sobre nacionalidades que ganham suas próprias simbologias.

Galante (2020) nota que “Em A mulher..., ele alegoriza esta relação ocidente x oriente por meio das duas mulheres, ambas que precisam ser curadas e os papéis de paciente-



terapeuta são, aqui, intercambiáveis.” (p. 54). E isso é perceptível ao analisar a saída de Dorra do processo de prostração, passando pela negação, pela própria estagnação, pela revolta, tida em diversas passagens como:

Dorra: Você sabe, Kate, por que ainda estou viva, agora?

Kate: Não... Sim...

Dorra: Porque descobri que Deus existe, Kate.

Kate: Sim.

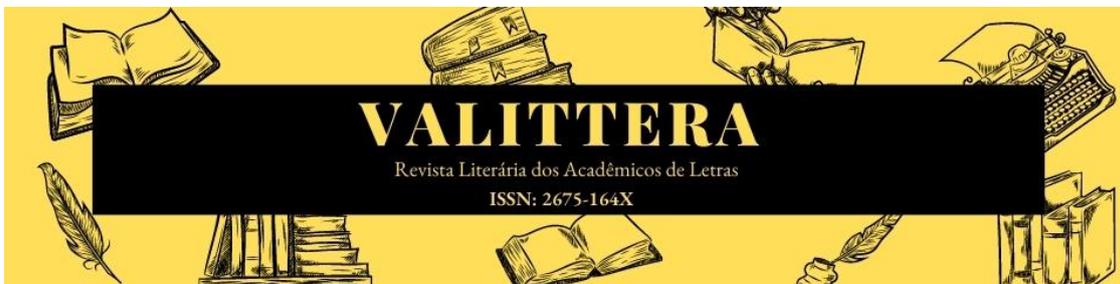
Dorra: E eu o odeio, Kate. Eu o odeio. *Antes* eu não acreditava que ele existia. Mas, *depois*, eu disse que a mim mesma: “Não, tanta atrocidade, não tem sentido, a não ser que Deus tenha desejado isso para se alimentar dessa atrocidade”. E a partir daí, sem ter fé, eu o odeio. E é isso que me faz ficar viva. Eu o odeio tanto que não posso morrer. Simplesmente não posso morrer por causa do ódio. Você compreende, Kate. Você tem fé, Kate? P. 140

Kate: [...] O sujeito alterna momentos de agressividade com momentos em que volta a mergulhar em si mesmo.

(VISNIEC, 2012, p. 141).

É, portanto, somente por meio do discurso que os traumas de Dorra se simbolizam e seus receios se tornam reais, que ela percebe que está realmente grávida. Com o uso de metáforas, conversas com elementos e com espelhos – reflexo do duplo – duplo representado por ambas as personagens que simbolizam os seus diferentes traumas, pois Kate, apesar de ocupar um papel de facilitadora para Dorra, carregava, consigo, os seus próprios medos e anseios, também presentes na narrativa dual.

Kate: [...] Foi assim que cheguei na Bósnia. Para fazer esse trabalho de psicólogo com as equipes de escavadores de vala comum. E me tornei uma escavadora de vala comum. Eu, Kate McNoil, 35 anos, graduada pela Universidade de Harvard, especialista em neurose obsessiva e em tratamento psicanalítico, *doctor honoris causa*, autora de uma tese de doutorado de 770 páginas sobre Freud e o conceito do narcisismo primário, casada e mãe de duas filhas, eu, Kate McNoil, devia ter vergonha, pois já faz seis meses que não vejo minha família nem tenho muito tempo para pensar neles porque na minha vida há agora uma outra urgência: escavar, escavar, escavar valas comuns da Bósnia, em nome dos Estados Unidos, dos Aliados, da civilização ocidental, da ONU, da justiça, da verdade, da memória e do futuro. É pesado carregar tudo isso nos ombros, Kate McNoil, mas você não poderá jamais reencontrar sua tranquilidade se você não compreender *por quê*. (VISNIEC, 2012, p. 165).



Quando Dorra decide abortar, Kate a respeita, a acalma, depois, tenta mostrar uma outra perspectiva à Dorra, a de que a vida pode representar a superação do trauma. Do medo. Da morte. E, se o pai do filho de Dorra é a guerra, a mãe poderia ser figura viva e materializada, poderia, portanto, ser uma forma de Dorra compreender o trauma e, além disso, superá-lo, cruzando as fronteiras do medo e o utilizando como ponte e possibilidade de superação.

Dorra: *Eu estou aqui... Quem é você? Sou eu. Quem? Eu. Não sei quem é você. Para com esse teatro. Você sabe muito bem quem eu sou. Não, eu não sei quem você é. [...] Você é minha mãe. E uma mãe deve pôr seu filho no mundo. Você não tem o direito de ser posto no mundo. Você é filho da guerra. Você não tem pais. Você nasceu da barbárie. Você é filho da barbárie. Escuta, se você não me puser no mundo eu vou gritar.*

(Um grito horrível da mulher violada. Kate entra.) (VISNIEC, 2012, p. 179).

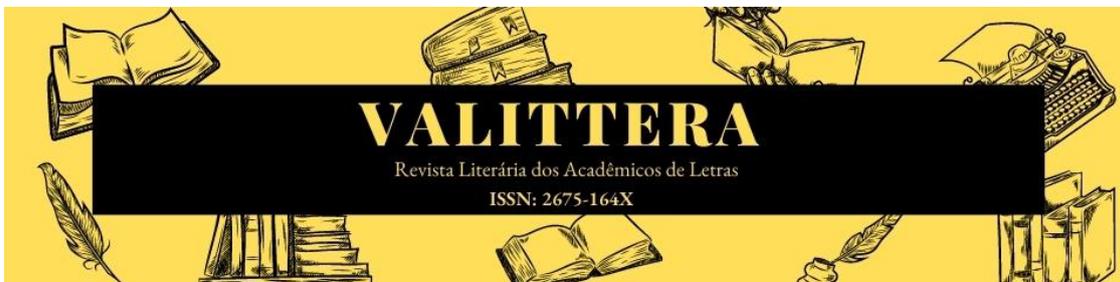
Kate, para tranquilizar Dorra, e para também se tranquilizar, cumprir com as suas próprias dívidas inconscientes, decide que quer adotar o bebê, porém Dorra preocupa-se com a nacionalidade estadunidense que seria dada à criança.

Kate: *(serena, com o olhar perdido):* Seu ventre é uma vala comum, Dorra. Quando penso no seu ventre, vejo uma vala comum cheia de cadáveres, ressecados ou inchados ou putrefatos... E, nessa vala comum, tem alguém que se mexe... Um ser... No meio dos mortos, tem um ser... Que pede para ser resgatado dali... [...]

(VISNIEC, 2012, p. 189).

A pátria que representa o orgulho é a mesma pátria que se articula como símbolo de violência para a personagem violentada, não somente praticada por um sujeito, mas também por toda uma nação. A ressimbolização do trauma se inicia, para Dorra, com a articulação de sua linguagem e, para Kate, com a aceitação de sua incapacidade, porém a materialização se dá a partir da ação. Do ato. Do fato de que, Kate decide voltar e Dorra decide ficar com seu bebê.

É de se compreender que, apesar de denunciativa, a obra termina com um afago de esperança, de possibilidade, quando, no fim da narrativa, Dorra envia uma carta para Kate contando sobre o porquê decidiu manter sua gravidez, fruto do estupro do guerreiro e da



nação, fruto do estupro objetivo, da violência vista, mas também da violência velada e silenciosa que habita o âmago de todas as mulheres.

Quando você me telefonou da última vez, você queria saber em que momento eu tinha verdadeiramente tomado a decisão de ficar com ele.

Vou contar o momento exato.

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

Assinada: Serviço de Parques e Jardins.

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

Um abraço.

DORRA.

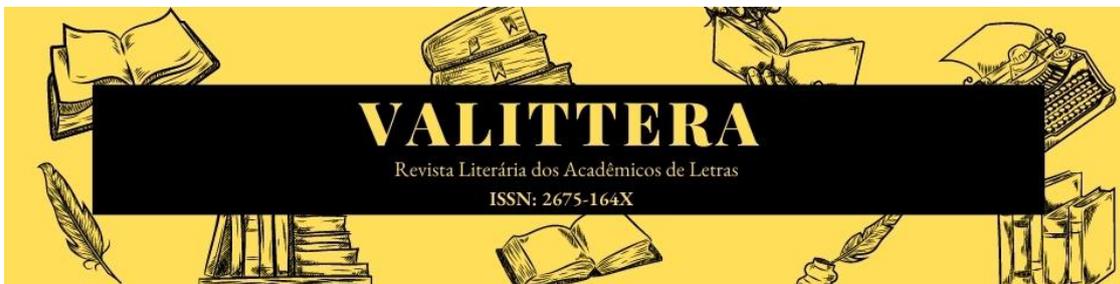
(VISNIEC, 2012, p. 198-199).

Na obra, as rubricas são ferramentas indicativas sobre o cenário narrativo, tratam-se de uma característica do texto dramático e possibilitam, ainda mais, que as características de visualização cênica sejam bem executadas. Esses elementos são usados nos roteiros de cinema e teatro para indicar gestos, movimentos e falas dos atores e, nesse caso, também corroboram com os recursos linguísticos.

Trata-se, portanto, da compreensão de que, da mesma forma que o sujeito pode se reabilitar do trauma, a sociedade e, mais do que isso, as nações também podem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se são esses alguns dos diversos caminhos percorridos pelos sujeitos em relação as suas representações, é visto que o sujeito contemporâneo é narrado como fragmentado, multifacetado e, para além disso, como produto histórico-social. Essa também é a perspectiva da análise e integração da forma e do conteúdo em uma construção literária. Ao compreender



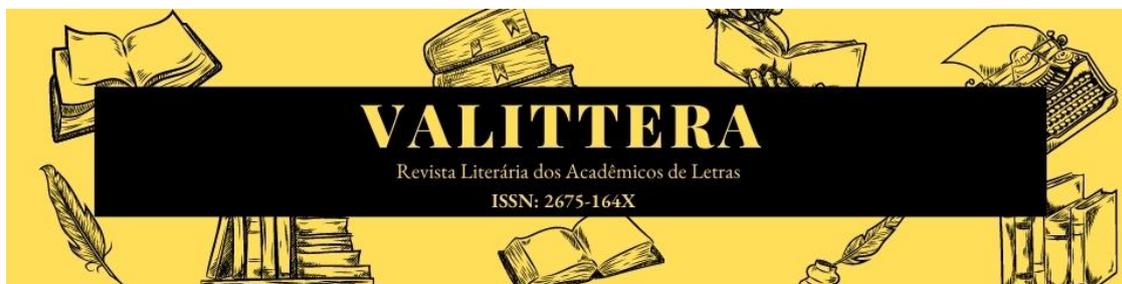
que o sujeito contemporâneo representa seus traços sociais, constituintes e formadores, torna-se mais possível averiguar a narrativa múltipla, que abarca a constituição do sujeito – tomado como um símbolo por meio do personagem, nesse caso, representado por mulheres carregadas de seus traumas – mas também averiguar uma estrutura social, em relação ao espaço e ao tempo histórico de produção, em relação as estruturas políticas vigentes.

A inserção em um determinado contexto, e o contato com outras realidades, faz com que as influências reverberem da esfera pública para a esfera privada, tanto quanto reverberam da esfera privada para a esfera pública. É por isso, também, que a escrita investigativa e jornalística do autor possibilita a visibilidade através de outras lentes para além da formação da identidade das mulheres após a guerra da Bósnia e as violências por elas acometidas, mas, também, em uma estrutura resultante de aspectos informativos e sociais que conversam com as interferências e explicações psicanalíticas.

Neste ponto, é possível compreender, com maior entendimento, como as estruturas psicológicas individuais podem ser utilizadas enquanto matéria social, com o suporte das análises materialistas. Se Sarrazac aproxima a imagem, e figura, do rapsodo, enquanto dramaturgo moderno, é possível a compreensão de que este é capaz de unir pedaços quebrados e quebrar pedaços unidos também no teatro contemporâneo.

Além disso, o pesquisador propõe a análise de três tipos distintos de personagens que conversam com esse tipo de drama rapsódico, a personagem-criatura, um ser híbrido, a personagem incompleta, que precisa se endereçar ao espectador para sua formação e a personagem a se construir (SARRAZAC, 1998, p. 44). É importante ressaltar que a análise do texto dramaturgico precisa do complemento da encenação, do palco, e é a partir dessas recriações que as obras do autor ganharam maiores significações por meio da recepção.

Dorra é uma metonímia para as mulheres que tiveram/têm seus corpos utilizados como elemento de disputa, Dorra representa uma partícula de toda a objetificação. Ela se trata da representação simbólica, alegórica e aponta a demarcação feminina do corpo, onde, por meio da encenação, ganha forma, ocupa espaço e suscita reflexões.



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* IN: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução: Davi Pessoa. Autêntica Editora, 2014.

BRANDÃO, J. de S. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

FLORY, Alexandre Villibor. *Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos*. *Revista JIOP*, v. 1, p. 18-40, 2010.

GALANTE, Camylla. *Matéi Višniec: Cosmologias, Ritos, Espetáculos e Performances*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. 2020.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify. 2012. SARRAZAC, Jean-Pierre.. *O Futuro do Drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. 1998.

SILVA, Marisa Corrêa. *Materialismo Lacaniano*. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ªed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

TURNER, Victor W. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Tradução Michele Markowitz e Juliana Romeiro.

VIŠNIEC, Matéi. *Paparazzi ou Crônica de um amanhecer abortado seguida de A mulher como campo de batalha – ou Do sexo da Mulher como campo de batalha na Guerra da Bósnia*. Tradução Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

VIŠNIEC, Matéi.. *Il lavoro —orizzontalell dell'autore. Prove di Drammaturgia: Rivista di inchieste teatrali*, Bologna, Anno XV, n. 1, p.4-7, abr. 2009. Semestral.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo, 1982.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Boitempo Editorial, 2015.

Recebido em 28/05/2021.

Aceito em 28/08/2021.