


## *“Porque a Criança Cozinha na Polenta”*: Aglaja Veteranyi na adaptação da Cia. Teatral Mungunzá

Juliana Pablos Calligaris

Para citar este artigo:

CALLIGARIS, Juliana Pablos. *“Porque a Criança Cozinha na Polenta”*: Aglaja Veteranyi na adaptação da Cia. Teatral Mungunzá. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0207>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## “Porque a Criança Cozinha na Polenta”: Aglaja Veteranyi na adaptação da Cia. Teatral Mungunzá<sup>1</sup>

Juliana Pablos Calligaris<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo buscou observar a adoção de recursos multimodais na construção dramaturgical de “*Porque a Criança Cozinha na Polenta*”, dirigido por Nelson Baskerville. Trata-se da adaptação para a teatro do romance autobiográfico de Aglaja Veteranyi, escritora, diretora e atriz romena que fugira para a Europa ocidental com a família durante a ditadura de Nicolae Ceausescu. A partir de análise multimodal, com exemplos comentados por Mondada e Lehmann como a noção de densidade modal e o uso de multimídia no teatro pós-dramático, investiguei as escolhas estéticas da encenação. Considerei a importância da recepção como elemento de efetivação da questão fenomenológica, pois a relação com o público é elemento fundante da poética teatral contemporânea.

**Palavras-chave:** Teatro. Multimodalidade. Multimídia.

## “Why the Child Is Cooking in the Polenta”: A multi semiotic analysis on the first multimedia and multimodal play of Cia Teatral Mungunzá

### Abstract

This article sought to observe the adoption of multimodal resources in the dramaturgical construction of “*Why the Child is Cooking in the Polenta*”, directed by Nelson Baskerville. It is the theater adaptation of the autobiographical novel by Aglaja Veteranyi, a Romanian writer, director and actress who fled to Western Europe with her family during Nicolae Ceausescu's dictatorship. From a multimodal analysis, with examples commented by Mondada and Lehmann such as the notion of modal density and the use of multimedia in post-dramatic theater, I investigated the aesthetic choices of staging. I considered the importance of reception as an element of realization of the phenomenological question, as the relationship with the public is a fundamental element of contemporary theatrical poetics.

**Keywords:** Theater. Multimodality. Multimedia.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por João Carlos Guimarães Pinto Martins. [joaocarlosgpm@gmail.com](mailto:joaocarlosgpm@gmail.com).

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes da Cena pelo Instituto de Artes (UNICAMP). Mestrado em Linguística, Teatro e Semiótica pelo Instituto de Estudos da Linguagem (UNICAMP). Bacharel em Artes Cênicas/UNICAMP. Licenciatura em Filosofia/UNICAMP. [juliana.calligaris@gmail.com](mailto:juliana.calligaris@gmail.com)



<http://lattes.cnpq.br/8031669351954415>



<https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>



## “Por qué el Niño Cocina en Polenta”: Un análisis multisemiótico del primer espectáculo multimedia y multimodal de la Cia Teatral Mungunzá

### Resumen

Este artículo buscó observar la adopción de recursos multimodales en la construcción dramática de “Por qué el Niño Cocina em Polenta”, dirigida por Nelson Baskerville. Es la adaptación teatral de la novela autobiográfica de Aglaja Veteranyi, escritora, directora y actriz rumana que huyó a Europa Occidental con su familia durante la dictadura de Nicolae Ceausescu. A partir de un análisis multimodal, con ejemplos comentados por Mondada y Lehmann como la noción de densidad modal y el uso de multimedia en el teatro post-dramático, investigué las elecciones estéticas de la puesta en escena. Consideré la importancia de la recepción como un elemento de realización de la cuestión fenomenológica, ya que la relación con el público es un elemento fundamental de la poética teatral contemporánea.

**Palabras clave:** Teatro. Multimodalidad. Multimedia.



## Contexto

Em novembro de 2009 fui jurada debatedora da mostra adulta do 37º. FENATA – Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, promovido pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), à época um festival premiativo. Foi quando pude assistir pela primeira vez ao espetáculo *Porque a Criança Cozinha na Polenta*, adaptado do romance de Aglaja Veteranyi, da Cia Teatral Mungunzá, de São Paulo/SP. Naquela ocasião o espetáculo foi o vencedor do festival<sup>3</sup>. Assisti ao espetáculo mais duas vezes, em agosto de 2010, no 12º. Festival Nacional de Teatro de Americana (SP) e no Espaço dos Parlapatões em São Paulo (SP), em outubro de 2010. Em julho de 2013, ainda no mestrado, fiz uma apresentação oral da minha análise multimodal e multissemiótica desta mesma peça no XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em Campina Grande, e publiquei o texto da análise nos Anais do evento<sup>4</sup>. É a partir da minha recepção do espetáculo e do trabalho apresentado no referido congresso, vinculado à minha pesquisa de mestrado e doutorado sobre semioses ocorrentes, multimodalidade semiótica e performatividade, que apresento este artigo.

## Longa é a Arte, Breve é a Vida

Aglaja Veteranyi nasceu em Bucareste na Romênia, em sete de maio de 1962, numa família de artistas circenses. Ao lado dos pais, irmã, tias, tios e avó paterna conheceu uma infância nômade viajando com o circo em turnês pela Europa, África e América do Sul. Também conheceu a pobreza e a fome em decorrência do regime ditatorial de Nicolae Ceausescu, de acordo com Fircică (2017).

Seu pai, o palhaço Tandarica, apresentador e mágico, de acordo com Mathias

---

<sup>3</sup> CIA. MUNUGUNZÁ DE TEATRO. *Porque a Criança Cozinha na Polenta*. Disponível em: <<https://www.ciamungunza.com.br/porque-a-crianca-cozinha-na-polenta>>. Acesso em: 20 de maio de 2021

<sup>4</sup> Juliana Pablos Calligaris. “Porque a Criança Cozinha na Polenta” – Uma Análise Multissemiótica sobre o Primeiro Espetáculo Multimidiático e Multimodal da Cia Teatral Mungunzá, 2013. Disponível em <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=369>. Acesso em: 29 de abr. de 2021.

e Müller (2020, p.83-94) recrutava toda a família para o trabalho no picadeiro. Aglaja já se apresentava em diversos números aos três anos de idade. Com o passar do tempo, tanto seu pai quanto sua mãe a treinavam para performar números de apelo sexual, como danças sensuais, números de *strip-tease* e outros de conteúdo pornográfico, expondo Aglaja à exploração sexual antes da maioridade, na desesperada tentativa de não morrerem de fome. Sua irmã mais velha, aleijada por ter caído do trapézio, pouco podia fazer além de lhe oferecer conforto num abraço faminto e magro e lhe contar, noite após noite, a lenda romena na qual se cozinhava uma criança na polenta se ela fosse malcriada.

Em 1967 o circo e a família conseguem fugir do truculento regime ditatorial romeno que os oprimia, para a Europa ocidental (Firică, 2017, p.98). Em 1977 se refugiam em Zurique, na Suíça. Pouco tempo depois seus pais se separam após um grave acidente com o número circense de sua mãe – “a mulher dos cabelos de aço” – que se pendurava no ar pelos cabelos sem rede de proteção. O cabo que lhe prendia os cabelos arrebentou arremetendo-a violentamente ao solo, deixando-a tetraplégica. Após o divórcio dos pais, Aglaja e sua irmã passaram a viver em um orfanato e foram dadas para adoção a uma professora aposentada – apresentada por Aglaja em seu romance com o codinome de *Frau Butter* (“Sra. Manteiga”) – pois sua família, que já não tinha mais recursos para sobreviver, agora teria que cuidar de sua mãe inerte.

A *Frau Butter*, conhecendo o passado das irmãs Veteranyi, as maltratava e as explorava sexualmente. Aos 16 anos, ainda analfabeta, Aglaja aprendeu alemão sozinha, sua “língua madrasta” (Macchi, 2020). Começou a expressar sua literatura precocemente nessa língua e aos vinte anos passou a dedicar-se com afinco à literatura.

Em Zurique estudou teatro e formou-se em artes cênicas. Trabalhou como atriz, professora de teatro, dramaturga e diretora. Em 1993, com o escritor suíço René Oberholzer, fundou o grupo literário experimental *Die Wortepumpe* (a “bomba de palavras”, em livre tradução). Em 1996, ao lado de seu companheiro Jens Nielsen, fundou o grupo teatral *Die Engelmaschine* (a “máquina de anjos”, em livre tradução), ao mesmo tempo em que seus textos começaram a ser publicados em antologias e revistas acadêmicas e literárias importantes (Firică, 2021, p.233).

Seu primeiro romance autobiográfico, *Warum das Kind in der Polenta kocht* (“Porque a Criança Cozinha na Polenta”) foi publicado em Zurique e em Stuttgart em 1999<sup>5/6</sup>.

Firică (2017) comenta acerca da impressionante biografia de Aglaja e sobre como sua história, repleta de interfaces simbólicas e metafóricas, baseou e referenciou diversas obras artísticas pelo mundo ocidental:

Por mais incomum que seja, a história de Aglaja Veteranyi tornou-se um símbolo da condição da artista migrante, se esforçando para sobreviver e obter reconhecimento no mundo ocidental do qual ela se tornou parte. O início de sua rota sinuosa em diferentes culturas, com uma infância passada no circo e num internato para refugiados, inspirou seu romance autobiográfico *Warum das Kind in der Polenta kocht*, que em breve se tornaria um sucesso internacional (Firică, 2017, p.93)<sup>7</sup>.

Aglaja e seu “diário” – como a autora chamava seu romance – conheceram grande sucesso, tendo sido o romance traduzido para várias línguas. Recebeu vários prêmios, dentre os quais o *Adelbert-von-Chamisso-Preis* da Fundação Robert Bosch (2000) e o *Berliner Kunstpreis* (2001):

[Aglaja] publica seus poemas (ou mininarrativas, como ela chamava) em várias antologias e inúmeras revistas. Seu primeiro romance e único publicado em vida, em 1999, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, escrito em alemão, foi um sucesso de público e crítica e recebeu vários prêmios na Suíça e na Alemanha. O livro foi adaptado para o teatro e traduzido para várias línguas, inclusive para o português [pela Editora DBA] (Macchi, 2020, página digital).

Deste modo, esta impressionante história ganhou várias adaptações teatrais pelo mundo, inclusive uma adaptação escrita e dirigida por ela mesma,

---

<sup>5</sup> *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Zurich, Edition Peter Petrej, 1999. *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1999. Outra obra de Aglaja Veteranyi também publicada em 1999 foi *Ein Totentanz: Geschenke*. Zurich, Edition Peter Petrej, 1999.

<sup>6</sup> Posteriormente, foi publicado no Brasil pela Editora DBA em 2004, com tradução de Fabiana Macchi, que é professora no Departamento de Letras Anglo-Germânicas da UFRJ. Possui graduação e mestrado em Germanística Intercultural e Tradução pela Universidade Johannes Gutenberg, na Alemanha, e doutorado em Estudos de Literatura pela UFF. Foi professora de Tradução Alemão-Português na Universidade Johannes Gutenberg, na Alemanha, e na Universidade de Ciências Aplicadas de Zurique, na Suíça.

<sup>7</sup> Unusual as it is, Aglaja Veteranyi's lifestory has become symbolic of the condition of the migrant artist, striving to make ends meet and achieve recognition in the Western world that he or she has become a part of. The beginning of her winding route in different cultures, with a childhood spent in the circus and a boarding school for refugees, inspired her autobiographical novel *Warum das Kind in der Polenta kocht*, soon to turn into an international success. (Tradução nossa).



conforme comenta Fircică (2017):

Com sua narrativa fácil de entender, ambientada em um mundo carnavalesco, os romances de Veteranyi deram lugar a inúmeras adaptações em várias artes. A primeira a transmitir suas mensagens em atos teatrais a partir de improvisação foi a própria autora, que costumava transformar suas sessões de leitura, organizadas em bibliotecas, livrarias ou feiras de livros, em apresentações ao vivo e de impacto considerável sobre o público<sup>8</sup> (Fircică, 2017, p. 100).

Em três de fevereiro de 2002, aos 39 anos, sofrendo de depressão, a escritora, atriz, performer, sobrevivente, Aglaja Veteranyi, suicidou-se, afogando-se, nas águas geladas do Lago Zurique.

Em 2004, em Zurique, foi publicado o projeto no qual a autora trabalhava pouco antes de sua morte, uma coletânea de contos intitulada *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter*<sup>9</sup> (em livre tradução, “do mar limpo, das meias alugadas e a Sra. Manteiga”). Seu segundo romance, *Das Regal der letzten Atemzüge*<sup>10</sup> (em livre tradução, “a prateleira dos últimos suspiros”), escrito antes da publicação de *Warum das Kind in der Polenta kocht*, também foi postumamente publicado.

### A Adaptação da Cia Mungunzá<sup>11</sup>

A partir desse romance autobiográfico de Aglaja Veteranyi, em 2009 o diretor Nelson Baskerville<sup>12</sup> construiu com a Cia Mungunzá, através da prática do teatro

---

<sup>8</sup> With their easy to grasp narrative set in a carnivalesque world, Veteranyi’s novels gave way to numerous adaptations in various arts. The first to convey her messages into ad lib theatrical acts was the author herself, who used to turn her reading sessions organized in libraries, bookshops, or book fairs into live performances of considerable impact upon the audience. (Tradução nossa).

<sup>9</sup> *Vom geräumten Meer, den gemieteten Socken und Frau Butter*. München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2004.

<sup>10</sup> *Das Regal der letzten Atemzüge*. Stuttgart und München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2002.

<sup>11</sup> Criada em 2008, a Cia. Mungunzá de Teatro desenvolve há treze anos uma pesquisa focada no teatro contemporâneo, onde a organização, produção e criação artística é executada por um núcleo de sete artistas-educadores que, além das montagens teatrais, também propõem uma permanente reflexão sobre o universo social e cultural”. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br> Acesso em: 30 maio 2021.

<sup>12</sup> Nelson Baskerville. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12825/nelson-baskerville>. Acesso em 02 de

colaborativo, uma adaptação homônima do livro com dramaturgia para teatro pós-dramático, tendo sido essa a primeira montagem da obra no Brasil.

Para contar esta história e dar conta de todos os temas abordados por Aglaja em seu romance, Baskerville lançou mão de estratégias multimidiáticas para dar coerência e verossimilhança à montagem, oferecendo assim suporte e suprimentos para alimentar os campos multimodais desta encenação para além dos modos de fala, de escrita (o texto dramático), e de semioses corporais.

A multimídia surge, então, como multimodalidade sinonimicamente. Os pensamentos de Aglaja, por exemplo, são projetados em um telão ao fundo do palco. Suas memórias de infância são representadas pela recriação de filmes reais feitos por seu pai, por vídeo-reportagens da época, pela projeção de cenas de documentários autênticos, de propagandas políticas do regime Ceausescu (1965-1989) e por cenas extraídas de várias fontes. Esse material é costurado pela dramaturgia, a partir de uma escolha estética pela multimídia, para dar forma e imagem cinematográfica aos anos em que a protagonista sofreu com sua família na Romênia e depois de fugir para a Suíça (a opressão do regime ditatorial, a pobreza, o acidente de sua mãe, o consequente divórcio dos pais e os maus tratos aos quais ela e sua irmã foram submetidas no internato da *Frau Butter*).

Buscando abarcar e filtrar o que poderia ser encenado, os recursos de multimídia se tornaram, para Baskerville, parte da dramaturgia de cena e da dramaturgia de texto, multimodalizando a montagem. Assim, a Cia Mungunzá optou pela estética do teatro pós-dramático que, como avalia Hans-Thies Lehmann (2007), é, por natureza, multimidiático:

No teatro pós-dramático, ou as mídias encontram um uso ocasional, que não define de modo fundamental a concepção de teatro (mero aproveitamento da mídia); ou servem como fonte de inspiração para o teatro, sua estética ou forma. [...]. Por fim, *teatro e arte midiática* podem se encontrar na forma de vídeo *instalações* (Lehmann, 2007, p.377). (Grifos meus).

Quando identifico as estratégias multimodais na obra da Cia. Mungunzá, identifico automaticamente as multissemioses envolvidas no espetáculo, ou seja, semioses para além das já tradicionais, como as da fala, do gesto, do olhar, da



movimentação dos atores em cena. Multimídias utilizadas como, por exemplo, a amplificação mecânica da voz (voz microfonada) das atrizes e atores, os filmes (do pai de Aglaja que foram recriados, reportagens, documentários, propagandas) e os monólogos internos das personagens projetados no telão, constituem novos e múltiplos modos semióticos adicionados e imbricados no acontecimento teatral, conforme propõe a linguagem estética multimidiática do teatro pós-dramático, uma vez que “só quando a imagem do vídeo se encontra em uma relação complexa com a realidade corporal, começa propriamente uma estética midiática do teatro” (Lehmann, 2007, p.377).

Na montagem da Cia Mungunzá, Baskerville opta pelo conceito de “paisagem textual” que designa a linguagem pós-dramática como dramaturgia visual. Lehmann (2007, p.255), comenta, diferentemente do que acontece no teatro realista clássico, que ele vê a mistura entre texto, voz e ruído como compositores de uma paisagem sonora que possibilita criar um espaço cênico caracterizado pela possibilidade de um teatro como “poesia cênica integral” (Lehmann, 2007, p.103). Dentro da “peça-paisagem”, a “dramaturgia visual” e a “paisagem sonora” conduzem à criação de um espaço da imaginação, responsável pelas associações contextuais, cotextuais e intertextuais entre o público e a cena, “num acontecimento multidimensional, espaço-temporal e audiovisual” (Lehmann, 2007, p.256).

Quanto à apreciação da ocorrência de processos multimodais e multisemióticos neste espetáculo, amparo-me pelo trabalho de Mondada (2012) que enfoca a multimodalidade como um conjunto de recursos (gesto, olhar, postura corporal, movimentos do corpo, caminhada, etc.) que são mobilizados de maneira deliberada dentro da coordenação de ação sincronizada e metódica entre participantes do ato comunicativo (aqui, no caso, a encenação teatral) construindo complexos *gestalts* multimodais emergentes.

Ainda conforme Mondada (2016), verifico que recursos linguístico-verbais e não verbais, ou simplesmente recursos multimodais, podem ser descritos e analisados como ações igualmente importantes na construção da interação em uma dimensão multimodal. Tomando como pressuposto que uma atriz ou ator em cena fala não somente com a boca, mas com seu corpo inteiro, constato que



existe uma variedade de recursos semióticos que configuram e circunscrevem um contexto interacional de uma peça de teatro, a partir da qual a análise multimodal possibilita observar elementos importantes para avaliar as especificidades da fala/atuação em interação com recursos multimídia.

Baseada nisto, proponho-me, neste trabalho, a atentar para a maneira como os recursos multimodais e multissemióticos (semioses distintas, incluindo multimídia, como filmes e falas projetados no telão, vozes amplificadas mecanicamente) neste espetáculo tornam-se localmente relevantes e são intersubjetivamente – ou seja, na reciprocidade atriz/ator – público – orientados pelo fenômeno atriz/ator – espectadora, a promoverem em tempo real, a realização de suas ações, quer dizer, as experiências cênicas pautadas no uso do corpo como elemento fundamental nas práticas artísticas contemporâneas; no acontecimento fenomenal e ritualístico do teatro; na diminuição da distância entre artista e espectadora – esta não mera observadora, mas coautora e participante das significações cênicas; na valorização dos textos não verbais, sobretudo, o visual e o espetacular; e, especialmente, a constituição da performance como possibilitadora da criação inesgotável de espaços visuais, sonoros e textuais de relações recíprocas artista-público e de ambos com o mundo.

## Prólogo

Minha primeira visão da cena é a de um palco desolado, escancarado, sem o equipamento da caixa. Tenho o primeiro aviso de que não serei poupada. Em seguida, diviso a aparelhagem cênica. Uma mesa com uma garrafa de um litro de Coca-Cola, outra com fogareiro e panela, um teclado, um microfone, telefones pendurados, uma grande boneca-trapezista-pêndulo assustadoramente pairando sobre sua própria sombra. Um a um, os dispositivos cênicos surgem diante de minha visão, num desafio decodificador. Sei que um circo estranho, mundano e reflexivo, como um espelho côncavo-convexo, instaura-se sobre a boca aberta da cena pré-dilatada. Atrizes e atores, dentro e fora da boca da cena, espalham-se pelo espaço, buscando cada qual a sua dilatação corporal. É necessário, a boca está aberta demais. Capto sua antevisão: jogadoras e jogadores tornando-se



precavidos para não serem engolidos pelo mapa – o texto de Aglaja – que se propuseram a decifrar. Resguardo-me também. Como adivinharei depois, não suficientemente. A boca estava aberta demais...

\*\*\*

No prólogo do espetáculo, o pacto pós-dramático já é estabelecido devido “à mudança de fórmulas de percepção já dadas” (Lehmann, 2010, p.234-235), o que marca o contexto interacional e relacional do uso de estratégias cênicas multimodais entre elenco e audiência. O rompimento das barreiras do palco e do isolamento convencional das atrizes e atores em relação ao público, situação comum deste tipo de teatro, eliminará a ilusão causada pelo espaço perspectivado.

A cena ocupando todo o espaço disponível, sem a estrutura da caixa preta que integraria o espaço do palco e o espaço da plateia, exigirá da espectadora um outro tipo de disposição afetiva para adentrar o universo estético que daí se configurará. A própria densidade de informações a que estarei submetida – seja em sua ocorrência silenciosa, seja sobrecarregada de elementos discursivos – levar-me-á a uma experiência diferenciada de percepção, exigindo-me um esforço, ou “postura produtiva” (Fernandes, 2006), de modo a estabelecer comunicação e elaborar entendimentos com a obra.

## Primeiro Ato

O jogo começa. Uma moça, mocinha, surge em figura ambígua desejo-pureza. Sobre o púlpito do microfone, sustenta seu corpo, agora dilatado. Interessante. Mais rapidamente do que posso esperar, ela cresce diante de meus olhos. Seus lábios se afastam lentamente um do outro e temo... Sua voz vai suportar sua figura? Anna-Aglaja ampara-se e dá, a si mesma, a voz que lhe completa e faz crível.

“E EXISTE MESMO UM CIRCO NO CÉU?<sup>13</sup>”

---

<sup>13</sup> Todas as palavras escritas em itálico, em caixa alta ou em caixa baixa neste artigo, reproduzem a forma



(Veteranyi, 2004).

O texto surge no telão enquanto Anna-Aglaja fala ao microfone:

Mamãe diz que sim.  
Papai ri, teve más experiências com Deus.  
Se Deus fosse Deus, desceria para nos ajudar, diz. Mas por que ele deveria  
descer se, afinal de contas, nós viajaremos até ele mais tarde?  
Seja como for, os homens acreditam menos em Deus do que as mulheres  
e as crianças, por causa da concorrência. Meu pai não quer que Deus  
também seja meu pai.  
(Veteranyi, 2004<sup>14</sup>).

Verossímil. Eu mesma me tornarei Anna.

Anna é o nome do alterego de Aglaja na adaptação da Cia. Mungunzá. Doravante, para fins desta análise, a nomearei Anna-Aglaja. No romance original, a narradora, em primeira pessoa, a caçula da família de circenses dos Balcãs, nunca é nomeada.

O jogo prossegue tenso e contundente. O espetáculo ganha momento e não abre concessões. A vida de Anna-Aglaja é devassada. Penso coisas: “Quem fez isso com ela?!”; “que família horrível que ela tem!”; “que monstruosa foi a ditadura na Romênia!”. Quanto mais me aproximo da devassa dela e de sua pátria romena, mais sou devassada em minha vida, em minha própria história como cidadã brasileira.

Lançando mão de uma estratégia multimidiática, Nelson Baskerville usa de um gigantesco telão posto ao fundo do palco a título de rotunda, onde são projetados filmes caseiros recriados pelo grupo a partir dos filmes caseiros originais feitos pelo pai de Aglaja Veteranyi com sua família<sup>15</sup>, documentários governamentais e propaganda estatal, documentários de civis, reportagens de televisão, imagens coladas de outras épocas e de outras guerras, imagens recriadas pelo elenco especialmente para a montagem a fim de retratar o que é

---

como foram projetadas no telão-cenário, durante o espetáculo.

<sup>14</sup> O texto traduzido do romance de Veteranyi (2004) que serviu de base para a dramaturgia do espetáculo, não possui numeração nas páginas.

<sup>15</sup> Acessados pela companhia a partir do encontro da trupe com a irmã de Aglaja Veteranyi em 2008 que, à época, residia em Buenos Ayres.



narrado em cena. E, enquanto estes filmes são exibidos em vários momentos distintos do espetáculo, a ação presente de cena continua acontecendo, multimodalizando a operação de construção de sentidos, pois todas diversas semioses das atrizes e dos atores salientam mais ou menos determinados momentos da encenação, de acordo com a necessidade de comunicação de cada cena, sobrepondo-se, mesclando-se aos recursos multimidiáticos.

É no teatro, por sua natureza multimodal, que várias manifestações artísticas decorrem em outras manifestações como o movimento do corpo, o gesto, o equilíbrio, o ritmo, a melodia, a métrica, as palavras, a luz e a cor. Neste caso, considero:

Multimodalidade como o uso de diversos modos semióticos na concepção de um produto ou evento semiótico, juntamente com a maneira particular segundo a qual esses modos são combinados, por exemplo, como nas artes cinematográficas, onde a ação é dominante, com a música acrescentando um novo elemento modal de construção e compreensão da cena. Assim também é nas artes corporais e cênicas como o teatro, aonde se reúnem linguagens, semioses, movimentos, ação, ao mesmo tempo em que circulam nele, o nosso cotidiano e nossas ações comunicativas (Calligaris, 2016, p. 45).

A gestão de multimodalidade na montagem da Cia Mungunzá lida com informações dramatúrgicas adequadas aos modos utilizados e com as relações existentes entre eles, ou seja, cada modo semiótico empregado na montagem, enquanto produto multimodal, tem sua função específica, com potencial distinto para construção do significado exigido pela cena pós-dramática. Segundo Mondada (2016), uma perspectiva corporificada da interação social tal como a que empreendo neste artigo, ou seja, enquanto espectadora da peça, não se guia, em sua investigação, por uma predominância dos recursos verbais frente aos recursos gestuais e materiais tais como vídeos, música ou projeções de imagens. As imagens, filmes e vídeos expostos no telão criam dimensão histórica materialmente constituída, que auxiliam na construção simbólica e no pacto da verossimilhança daquele universo de Anna-Aglaja. É nestes termos que já havia observado anteriormente que:

Os estudos em multimodalidade visam investigar os principais modos de

representação em função dos quais um determinado discurso ou texto é produzido e realizado. Estes estudos também visam compreender o potencial de origem histórica e cultural utilizado para produzir o significado de qualquer modo semiótico. Dessa maneira, a multimodalidade procura abordar as particularidades e a inter-relação dos modos semióticos, as regularidades de suas combinações, e seus valores em contextos sociais específicos (Calligaris, 2016, p. 46).

Diante dessa perspectiva, nas cenas que se passam na Romênia, vejo pelo telão (que chamarei de *telão-janela-para-o-mundo*), tudo é cinza, as comidas nos supermercados, as risadas e as pessoas. O presidente – Ceausescu, ditador – é cinza. A palavra dita pela boca da atriz/ator estabelece as situações e momentos históricos, assumindo trechos da narrativa que se sucedem no tempo e no espaço, invertendo e interpolando o plano psicológico, o plano mítico e o plano da realidade. Um ator narra “aqui, no ocidente”; em oposição a “lá, no oriente”: a família circense romena imediatamente está no ocidente, onde as prateleiras dos supermercados estão cheias, são coloridas e as pessoas são felizes e coloridas. Como elas e eles, artistas de circo, são felizes e coloridos. A menina Anna-Aglaja experimenta simbolicamente o vertiginoso “orgasmo” consumista do ocidente, ao simular uma cena de masturbação com um produto do supermercado.

Para dar conta da narrativa pós-dramática, o diretor Nelson Baskerville me propõe, na qualidade de espectadora, poéticos êxtases de encenação cubista, deslocada-descolada: a cena da gestação da filha Anna-Aglaja, cujo texto é narrado por um ator, expõe a mãe num ponto, sob um foco de luz, e o ser formando-se em seu ventre, engatinhando em posição fetal, em outro foco de luz, sob um guarda-chuva transparente emborcado, desencaixando bebê de útero. A narrativa, multimodal – cena-ação (semioses da ação) *versus* verbo-texto (semioses da fala) – une ambos os pontos, colocando em perspectiva verbo narrado e objeto verbal, a cena.

\*\*\*

O espetáculo segue duro. Não é um jogo com o qual estou acostumada. O pacto é outro. Eu estava inadvertida. O circo estranho passa a ser a plateia. O espelho deformador finalmente me deforma no final do primeiro ato. Deformou-

me, e a grande cena boca aberta me engoliu, naufraga dos sentidos e dos significados, sustentados pela encenação. Agora sim, sinto-me desafiada! Quero entrar espetáculo adentro. Já estou com Anna-Aglaja. Sou eu enxergando por trás de seus olhos! Forço a entrada, mas parece que o espetáculo me repele. Forço mais e sou ainda mais repelida ou – neste caso, num desafio corajosamente envergado pelo grupo – sou convidada a continuar sob pena de ser obrigada à reflexão, de ser submetida ao exercício do distanciamento crítico: quanto mais me envolvo, mais o espetáculo retira-me da ilusão de que aquilo não tem a ver comigo. O jogo fica acirrado, mas cheguei até aqui e aceito o desafio. As jogadoras e os jogadores mexeram com meus brios! O pacto deste jogo é outro? Não é mais possível voltar atrás a partir deste momento, estou no ponto de não retorno. Agora vou ficar e aceitar o jogo até o fim, até suas últimas consequências!

\*\*\*

Falas subjetivas referenciais de Anna-Aglaja, ao longo de todo o espetáculo, são projetadas no telão, tornando-se nestes momentos aquilo que também chamarei de "telão", porém desta vez será um *telão-janela-para-dentro*, em oposição à quando o letreiro projetado é um *telão-janela-para-o-mundo*. Resignificando a utilização deste equipamento multimidiático, modalizando novamente cenas performadas ao vivo pelo elenco e o mundo interior da protagonista exposto pelo telão. Enquanto ela fala um pensamento seu, este aparece reproduzido ao fundo, como texto no letreiro ou como imagem cinematográfica. Às vezes ela não fala, e o pensamento é exposto ao público mesmo assim. Às vezes não quero ouvir ou ler o que ela pensa, contudo sou exposta ao seu desesperado mundo interior pelo telão devassador: “Nós estamos mortos MUITO MAIS do que estamos vivos [...]”<sup>16</sup>. “É por isso que precisamos de MUITO MAIS sorte quando estamos mortos ” (Veteranyi, 2004).

Assim, com este pensamento da menina, termina o primeiro ato.

---

<sup>16</sup> Estas reticências entre colchetes são originais da obra de Veteranyi (2004).



## Segundo Ato

Um pó branco flutua sobre o espaço cênico quando abre-se a luz.

O pó branco assoprado pela figura da mãe durante uma narrativa que abre o segundo ato marca a passagem do tempo e do pó. O pó também tem seu tempo. O pó branco flutua ameaçadoramente sobre a cena lembrando-me da implacável máxima: “do pó ao pó”. O pó cai sobre a cena. As irmãs escrutinam o horizonte. Via de mão única. Branco... Nunca mais voltarão à Romênia.

### A Fuga

A criança põe a boneca na mala.  
A mãe põe a criança na mala.  
O pai põe a mãe e a casa na mala.

O Exterior põe o pai com a mala na mala.  
E envia tudo de volta.

Escondem-se na floresta:

1 boneca  
1 criança  
1 mãe  
1 pai  
1 casa  
2 malas  
1 fuga

(Veteranyi, 2004).

\*\*\*

A lógica imediatista da criança, tão cara ao distanciamento crítico proposto pela encenação da Cia Mungunzá, pontua esta epopeia cênica, tal como no romance, sobretudo nas falas, pensamentos e memórias de Anna-Aglaja expostas no telão.

Na boca das atrizes e atores ou no telão-janela-para-o-mundo, saltando literalmente à vista, a lógica (nos três planos – psicológico, mítico e da realidade) jorra profusamente sem mediação de pudores ou moralidade. Vem imediata,



desesperada, procurando prazer na dor, há muito tempo. Anna-Aglaja precisa transformar, o mais rápido possível, incesto, estupro e desespero em prazer. Essa necessidade vem com força e sem filtro, sem referência estável de mãe e de pai. Essa força sem filtro e sem mediação surge desgraçadamente libidinosa. Referencial primal, sensorial, um arquétipo animal.

Mesmo que a narração da saga permaneça, em alguns momentos, no tempo presente, a síntese apresentada pela encenação corresponde a algo que se passou. A narrativa no tempo pretérito no exercício da cena pós-dramática, além de lhe conferir uma qualidade, no mínimo, extracotidiana, a potencializa. As pessoas da família se deformam conforme o pensamento e as sensações da menina se deformam: ao vivo e em imagens no telão. Uma cena mostrada nele exhibe bonecos das personagens derretendo. Derretem como bonecos de cera. Ela é uma boneca de cera. O tempo escorre. “O tempo congela” – pensamento de Anna-Aglaja projetado no telão. O pó branco congela no ar. “Será que tem circo no céu?” – A pergunta de angústia de Anna-Aglaja projetada no telão-janela-para-dentro.

\*\*\*

As pernas da irmã de Aglaja são deformadas como as pernas de sua família, como são deformadas suas raízes, como é deformada a própria pátria romena. Com suas pernas tortas, sua irmã voa fora de prumo no trapézio, voa do jeito que quiser, voa deformada. Uma bailarina-pássaro aleijada no circo de seu pai. O aleijão destas pernas é cruel.

Sua irmã deformada é o aleijão de sua própria alma, da alma de ambas. Pela via das cenas representadas de forma multimodalizada, revelam-se evidentes nas diversas semioses das atrizes (olhares, esgares, o gesto de dar de ombros, manipulação de objetos, etc.) e pela narração em microfone, as marcas psicológicas e emocionais do abuso sexual por seu pai, sofrido pela irmã de Anna-Aglaja:

Minha irmã é filha só do meu pai.  
Ela come tudo porque minha mãe lhe salvou a vida quando ela

estava raquítica e cheia de piolhos.  
Apesar de ela ser uma estranha, amo-a como irmã. A mãe dela é filha adotiva do meu pai. A filha adotiva e a mãe dela, a avó da minha irmã e ex-mulher do meu pai, moram num hospital porque ficaram loucas.  
Minha irmã também é louca, diz minha mãe, porque meu pai a ama como mulher.  
Eu tenho de tomar cuidado para não ficar louca também, por isso minha mãe me leva junto para toda a parte

(Veteranyi, 2004).

E mais uma vez a imaginação é sugerida à leitora-espectadora por imagens das mentes distorcidas e apavoradas das irmãs Veteranyi no *telão-janela-para-dentro*:

Não posso sair do trailer sozinha [...].  
Não posso brincar com as outras crianças [...].  
Minha mãe não confia em ninguém [...].  
Tenho de aprender isso também [...]

(Veteranyi, 2004)<sup>17</sup>.

Fala e escrita, nesta encenação, são modos da linguagem verbal, entretanto também são modos de linguagem não oral que produzem sentidos, os gestos (dêiticos, icônicos, metafóricos), o olhar, a voz (risadas, ruídos, entonação, interjeições), a prosódia, a expressão facial e a mímica, os movimentos da cabeça e das mãos, a postura, as posições das atrizes e atores em relação uns aos outros, enfim, a distribuição das atrizes, do atores e dos dispositivos cênicos no espaço da interação e o contexto da interlocução entre personagens (Mondada, 2012, por exemplo, apontou a importância da disposição dos corpos no espaço para a criação de um “território de interlocução”), se caracterizam como outros modos que são mobilizados e coocorrem com os demais aspectos referenciais multimidiáticos da peça na construção do sentido.

\*\*\*

Um chicote que estala sobre suas costas e que vira fita vermelha na

---

<sup>17</sup> Estas reticências entre colchetes são do próprio texto da autora, Veteranyi (2004).



imaginação delirante da menina Anna-Aglaja, trai mais uma tentativa de paraíso. Neste momento da encenação, há o impacto aliviante de que Aglaja-criança-síntese ainda mora naquela figura Anna.

Suspiro. Respiração. Sigo no jogo.

Final do segundo ato.

### Terceiro ato

“Final do segundo ato” surge escrito no telão, buscando alertar à esta espectadora quanto ao tempo cronológico da encenação.

Penso, misturada com Anna-Aglaja, tendo aceitado o convite da proposta estética da peça:

Moro naquela figura. Por quanto tempo? [...]

Resisto.

Por quanto tempo? [...]

Onde está meu simulacro de família?

Pai estopim. Mãe detonação. Explosão. Cisão. Acidente de sua mãe.

Aleijão de sua mãe. Arremedo de mãe e pai desunidos para sempre.

Aglaja-síntese, adoesce. Agora funde-se. Fundiu-se. A libido torna-se aberração.

Resisto? Prazer. Paraíso na dor!

Não basta mais a lógica infantil imediatista. A menina menstrua. A força deletéria do sangue menstrual de Anna-Aglaja exigirá dela suplício maior para alcançar o prazer.

Penso, interagindo com Anna-Aglaja: Mutilar. Cortar. Comer. Prazer está em mim, em minha pele; na minha carne! Eu! Eu! Eu! Cisão. Preciso fundir-me... Me cortar, me punir! Algo não vai bem comigo. Que é que eu tenho? Mamãe, papai, irmã...?

\*\*\*

A abordagem multimodal multimidiática do espetáculo no contexto do teatro



pós-dramático permite dar visibilidade a estes modos semióticos simultaneamente, fator altamente relevante para a construção da significação em interações específicas tais como as do fazer teatral, tais como as propostas por Baskerville nesta obra.

Resistindo ao jogo, pela força da narrativa e da encenação multimodal que opta pelo telão para destacar este momento de grande densidade sígnica, eu testemunho o autoflagelo da menina.

Anna-Aglaja sente prazer em se ferir, comer pedra, comer botão. Ela precisa fundir e forjar para si alguma personalidade, qualquer uma. Suprir sua necessidade de vida, alimentar sua imaginação destrutiva que a tenta eximir de culpa. Sentir qualquer coisa que a defina como pessoa, que a individualize na adolescência, que não a transforme em sua mãe. Ela não quer ter filhos e diz:

*SETE VEZ! SETENTA VEZES! SETENTA VEZE SETE! NÃO!*  
(Veteranyi, 2004).

Surge no *telão-janela-para-dentro*, em letras gigantescas em itálico, salientando o comparecimento modal deste signo cênico, ou seja, a palavra-pensamento de Anna-Aglaja, à qual somente o público tem acesso.

Em seu romance, exatamente neste trecho, Aglaja Veteranyi escreve três páginas seguidas com esta única frase: “Não quero ter filhos, setenta vezes sete!” (Veteranyi, 2004).

\*\*\*

Sobre as relações incestuosas de seu pai, sobre como era a relação dele com sua mãe e sobre como ele traía sua mãe com a própria irmã dela, a narradora infante apresenta uma consciência turva, maculada, ferida, confusa, misturando palavras dela com as de sua mãe, mas ela não quer ser sua mãe, nunca:

O Contrato  
Ele a traía sempre às terças-feiras. Ela o traía às quintas.  
Certo sábado ele pediu: ponha percevejos no meu arroz.  
Ela fez uma comida picante. Acendeu velas azuis. Colocou um tango.  
Eles se abraçaram. Sem sentidos.



E aí veio o sangue.  
Na sua boca.  
Das suas entranhas.  
Ela raramente o achara tão sensual.  
No domingo ela pediu: espanque-me.  
Ele bateu de cinta no seu rosto. Arrancou-lhe um dedo  
com o alicate.  
Às 10 em ponto eles apagaram as luzes.  
Segunda-feira ambos tinham de levantar cedo

(Veteranyi, 2004).

Sentir qualquer coisa que seja sua, que ninguém lhe roube. Sentir dor. A sua dor é sua. *Dela. Minha*. Isso ninguém nunca vai lhe roubar. Sua dor é seu prazer para todo o sempre... Ouvimos (e lemos), Anna-Aglaja dizer:

Em cada nova cidade, cavo um buraco na terra em frente ao nosso trailer, coloco a mão lá dentro, depois a cabeça, e escuto Deus respirar e mastigar debaixo da terra. Às vezes, tenho vontade de cavar até encontrá-lo, apesar de ter medo de que ele me morda

(Veteranyi, 2004).

\*\*\*

A chamada *fábula essencial da minha vida* é um recurso narrativo precioso, recorrente nesta encenação. O espetáculo nos apresenta, dentro do jogo e pela adaptação da história, a fábula essencial da vida de Aglaja, tornada Anna em seu discurso autobiográfico, pela força da palavra narrada em cena e pelo reforço da dramaturgia exposta pelo telão, transferindo esta fábula para os filmes feitos por seu pai – recriados para a cena – transferindo, igualmente, a fábula para a mãe-boneca-manequim, transferindo-a em seguida, para a própria bonequinha que Anna-Aglaja carrega o tempo todo, mesmo quando está sendo abusada sexualmente (a boneca como simulacro de si mesma e da presença de sua irmã mais velha).

A fábula não me poupou, não me aliviou, não abriu concessões. A esta altura do espetáculo não tenho outra condição senão a de refém de uma razão oculta que pontua a vida de Aglaja Veteranyi. Sou eu a interlocutora *deus-ex-machina* do diário mental que Anna-Aglaja constrói, porque ela não sabe escrever. Descubro que sua mente é o telão! Somente nós, espectadoras e espectadores demiurgos,



lemos seus pensamentos.

Sua mãe mascara sua nudez púbere com uma calcinha de “pelos pubianos”, feita com os próprios cabelos da menina cortados em pedacinhos, para suscitar desejo nos homens no *show* de aberrações sexuais, no qual ela agora trabalha. Extremo efeito lírico-poético cruel. Máscara pubiana. Anna-Aglaja precisa se autoflagelar.

Em cena, seu sangue – teatral – escorre através dos falsos pelos; para suprir a fome desta “boca” libidinosa à procura de identidade, ela enfia pão vagina adentro tal qual alimento sagrado, numa espécie de transubstanciação doentia. Presentificação, com força e verdade, da transição da infância para a adolescência.

O rito cênico revela apenas ao público e às atrizes e atores o que está acontecendo, mas não às personagens. Estas não têm a consciência do meu olho de fora, não rompem a quarta parede, a não ser para narrar o que se passa no telão ou para narrar falas que completam o que está escrito no telão. O tempo todo os telefones pendurados pelo espaço cênico traduzem a incomunicabilidade humana ou a habilidade humana de não se perceber e de não se saber.

\*\*\*

Um alimento que vem sendo preparado em cena desde o início da peça, pela força sensível do olfato, avisa o tempo todo acerca da comilança metafísica que, impondo espelho metafórico àquelas pessoas da fabula da vida de Anna-Aglaja (e portanto a mim mesma, que agora sou o seu diário mental), se deforma em comilança primitiva, antropofágica, culminando no banquete cerimonial que oferece Anna-Aglaja sobre uma espécie de mesa eucarística, sob a desproteção de sua mãe aleijada, tetraplégica, que está à mesa e conclama as e os devoradores.

\*\*\*

É neste momento que as atrizes e os atores, agindo como si mesmos, despidos de personagens, convidam algumas pessoas do público para sentarem-se à mesa e comerem de verdade aquela *polenta romena com cebolas*, que estava sendo cozida desde o início do espetáculo e que ficara pronta nesta cena. O cheiro

tendo invadido o teatro e minhas narinas desde o final do primeiro ato, dizendo-me o tempo todo que há uma criança sendo cozida ali. Esta criança também sou eu.

Depois que acomodam pessoas do público ao redor da mesa, atrizes e atores reassumem seus papéis e comem junto com as pessoas convidadas, enquanto que ao fundo, no telão, cenas de Anna-Aglaja sendo exposta sexualmente no *show* improvisado, são apresentadas ao público. Estas cenas foram idealizadas e filmadas teatralmente pelo elenco, elas não constam da obra original. Depois, são exibidos os filmes caseiros feitos pelo pai de Anna-Aglaja, recriados pelo grupo da “maneira mais mimética possível”<sup>18</sup>, em preto e branco. O pai de Anna-Aglaja queria que sua família fosse toda artista de cinema em Hollywood.

Encerrando o banquete, a atriz que interpreta Anna-Aglaja sobe sobre a mesa em que todos estão comendo a polenta e bebendo Coca-Cola, e exhibe a sua nudez adolescente teatralmente, simbolicamente, usando a calcinha de falsos pelos pubianos que sua mãe a obrigava a usar para se exhibir nos *shows*.

Finalmente, no fim do espetáculo e do banquete, Anna-Aglaja cobre sua “nudez” com sua boneca, para “gritar” – de alguma forma; metaforicamente – que existe um ser-síntese ali, naquela figura de menina. Anna-Aglaja, então, desce da mesa e como que mergulha no telão, perdendo-se para sempre na força da imagem dos filmes que seu pai fez para transformar sua outrora “sagrada família”, em estrelas de cinema, para que ficassem mais perto dos anjos, dos deuses e do circo do céu, que “deve ser mais limpinho que o da terra!” (Veteranyi, 2004). “Pelo menos lá não vai ter oriente-ocidente” (surge a esperança estampada no telão).

Anna-Aglaja foge para dentro do filme, corre para dentro do telão. Ela foge para aquele mundo ideal, lindo, perfeito, só seu. Enquanto ela evade, vemos fotos em preto e branco, recriadas pela companhia a partir de cenas reais da família extraídas de fotos e dos filmes originais, alternadas e com o seguinte texto, também projetado:

Imagino o céu.  
Ele é tão grande, que logo adormeço, para me acalmar.  
Quando acordo, sei que Deus é um pouco menor do que o céu. Senão,

<sup>18</sup> Conforme comunicação direta feita a mim, aos demais jurados e ao público, em debate após a apresentação do espetáculo no FEANATA, em 2009.

adormeceríamos sempre de susto na hora de rezar.  
Será que Deus fala outras línguas?  
Será que entende os estrangeiros?  
Ou será que os anjos ficam sentados em pequenas cabines de vidro  
fazendo traduções?

(Veteranyi, 2004).

A atriz está encostada no telão. Anna-Aglaja desapareceu do mundo sensível e surgiu dentro do filme, presa lá dentro, num terno *looping* fictício, teatral, cinematográfico, de felicidade. A avó (vista no filme projetado no telão) sorri para ela. Sorri para seu pai, para sua mãe e para sua irmã. Elas e ele estão indo embora no filme do céu, junto com ela, a avó. Esta pátria para onde se quer voltar, como uma vez ensinou Fernando Pessoa: “eu não tenho raiz, como uma árvore e, portanto, não tenho raiz.”

### Impermanência, Fluxo e Teatro, ou a Título de Conclusão

Minha apreciação foi direcionada no sentido de descobrir como o texto-base foi o mapa, tanto para a adaptação teatral quanto para a eleição de recursos multimidiáticos próprios do teatro pós-dramático: i) multimodais como projeção de cenas teatrais filmadas sobre situações da peça que não são encenadas ao vivo; ii) multimodais ao se utilizarem de letreiro projetado no telão, exibindo intertextualmente pensamentos interiores da protagonista; iii) multimodais pela própria natureza do fazer teatral, na qual a atriz e o ator necessariamente acessam recursos de coocorrência de semioses (fala, gesto, expressão corporal, direcionamento de olhar, etc.)

\*\*\*

A Cia Mungunzá buscou transpor para a linguagem do teatro pós-dramático (Lehmann, 2007), a preocupação de Aglaja Veteranyi com a família, as suas dinâmicas de poder e, por contaminação e expansão do conceito deste tipo de teatro, por natureza multimidiático e dialético, as dinâmicas de poder da ditadura romena de Nicolae Ceausescu, as mudanças de diretrizes de opressão, a relação do poder governamental com o povo, com o país, com as noções de pátria,



xenofobia, misoginia e racismo (em relação à pessoas oriundas da Romênia e do leste europeu como um todo). Pátria e família simbolizados como casa, como legado e como maldição.

Lehmann (2007) analisa uma parcela do teatro contemporâneo chamando-o “pós-dramático”, enfocando as experiências com o texto dramático começadas pelo teatro europeu pós Segunda Guerra Mundial, até novos entroncamentos com outras formas de arte como o cinema e as diversas mídias. Neste sentido, ele afirma que:

A transformação operada na utilização dos signos teatrais tem como consequência que se tornam mais flutuantes as delimitações que separam o gênero teatral de formas práticas, como a performance art, que tendem a uma experiência do real (Lemann, 2007, p.369).

E ele continua o argumento, afirmando que a performance multimídia se aproxima do teatro, na sua busca de estruturas visuais e auditivas elaboradas, indo até às novas tecnologias de novas mídias e por sua utilização de espaço-tempo mais estendido. Alusiva ou fulcral, a imagem/projeção e/ou o telão com letreiros conferem à cena, ou à atriz/ator, neste tipo de teatro, diferentes registros de presença. Tais registros propõem suas imagens como parceiras e essa presença ressignificada dota a atriz/ator de um corpo aumentado ou habitua a atriz/ator à observação da espectadora e do espectador de forma estendida. A imagem faz penetrar a espectadora e o espectador no corpo da atriz/ator.

Podemos ver as mágicas que George Méliès nos mostrou ou que foram mostradas pelo pai de Aglaja Vereranyi, em forma de cinema? Ou seria o contrário, o cinema em forma de mágica? O pai de Aglaja queria que o cinema fosse mágica, assim como a personagem Anna que, provavelmente ao desejar uma mágica ou milagre, evade e se perde para sempre, nos filmes de seu pai.

A companhia exercitou uma construção estética multimidiática multimodal também de forma sócio-histórica, projetando discursos reais do ditador Ceausescu, contrapondo as palavras dele aos pensamentos de Anna-Aglaja, que eram projetados em seguida no mesmo telão.

As falas-pensamentos de Anna-Aglaja, nos momentos dos discursos

ditatoriais, eram frases rápidas e curtas, expondo a subjetividade da narradora infanta, que enfrentou os velhos problemas de Deus, da pátria, da família e da puberdade e conseqüente descoberta da sexualidade, contra o exílio e a morte: “DEUS ESTÁ SEMPRE COM MUITA FOME”, a menina Anna-Aglaja confia em seu *telão-janela-para-dentro*. Verifica-se, assim, o comparecimento maior do telão e do potencial pós-dramático que este recurso projetional causa enquanto estratégia multimodal.

\*\*\*

Instada numa análise de processos multimodais (Mondada, 2012, 2016) e multimidiáticos no fazer do teatro pós-dramático (Lehmann, 2007), identifico, paralelamente, como a (re)construção e (re)elaboração de sentidos, a partir do texto original do romance para a dramaturgia que mapeou a montagem, representaram escolhas realizadas pelas atrizes, atores e diretor – pessoas sócio historicamente situadas diante da vontade de construir esta peça – e como revelaram as abordagens, ideias, discurso e referências que tais artistas tiveram a respeito da concepção estética que elegeram para recontar esta história.

\*\*\*

Além disso, a despeito de se tratar de um espetáculo que é também a adaptação de um romance para o teatro, nenhuma das categorias de análise aqui mencionadas (teatralidade pós-dramática, multimodalidade, multimídia) se perdeu quando o espetáculo foi a público. Ao contrário, foram reforçadas pelos recursos estéticos dos quais o diretor Nelson Baskerville se utilizou para, ao reger a alternância multimodal do comparecimento de cada signo ou elemento em cena, de imagens no telão, falas projetadas, microfonadas e cenas filmadas, afirmar a transposição do universo de Aglaja Veteranyi para o palco.

\*\*\*

O espetáculo, assim como o romance, é narrado em primeira pessoa. Então, a linguagem cênica é voltada para a manifestação da protagonista, para a

expressão dela, construindo o referente (Koch, Morato & Bentes, 2005) a partir da introdução paulatina de seus pensamentos e emoções. É a visão da emissora – a protagonista infante – usando a língua para falar de si mesma (*telão-janela-para-dentro*); em oposição ao uso da língua, de modo geral no espetáculo, para falar sobre o mundo (*telão-janela-para-mundo*); e, num efeito de reversão dialética, falando do mundo através de si.

O teatro pós-dramático, em conformidade com Lehmann (2007), não pressupõe uma representação no qual a atriz e o ator psicologicamente reproduzem características subjetivas e objetivas da personagem, porém, por meio da performance/atuação, o teatro age num *acontecimento*, e atores e atrizes apresentam-se como pessoas-atuadoras perante uma leitora/espectadora – da cena ao vivo, das cenas e letreiros no telão-janelas – participante e cúmplice do momento, no aqui-agora, na interação face a face e nas partilhas quase instantâneas entre as pessoas envolvidas no fenômeno teatral.

\*\*\*

Anna-Aglaja passa seus dias desejando privacidade, estabilidade e retorno a qualquer lugar que fosse seu. Durante a encenação isto é traduzido pelos vários momentos em que a atriz que interpreta a protagonista para (literalmente), para assistir aos filmes de seu pai, produzidos por ele, tendo sua família no elenco: os esquemas dele para fazer de sua filhinha caçula, uma estrela de Hollywood. Ou seja, dentro da película, Anna-Aglaja tem um lugar seu. Nenhuma outra personagem, durante a peça toda, a importuna quando ela assiste aos filmes. Entendo esta situação sob o prisma de Lehmann (2007), para quem:

Tornou-se um *topos* da teoria do teatro de vanguarda o fato de que ele analisa e desconstrói as condições da visão e da audição na sociedade midiática. O palco precisa se assemelhar ao mundo exterior para articular alguma experiência. Nesse sentido, podem ser consideradas como um reflexo da percepção midiática fragmentada a sobreposição e a recorrente interrupção abrupta das cenas e das ações (Lehmann, 2007, p.369).

Envolvendo-a com falsos “produtores” que diziam poder fazer dela uma atriz, seu pai tencionava acelerar a sua experiência sexual para que ela fosse mulher



adulta mais cedo. No acontecimento do banquete oferecido em cena, são exibidos filmes criados pelo grupo para aludir aos abusos morais e sexuais que Aglaja Veteranyi teria sofrido. Em seguida, ainda durante o jantar, exibem-se filmes simplórios, singelos, inocentes, feitos por seu pai, que imediatamente traduziam a incompetência e ignorância dele frente esses tais “produtores”, aos negócios, à família e frente à forma de realizar seus sonhos, tão distantes e tão desesperadamente desejados e incutidos nas filhas.

\*\*\*

Analfabeta, mas bilíngue, a narradora de Veteranyi (2004) é o guia ideal para conduzir a história. O espetáculo (e o romance) é contado através do que seriam os registros do seu diário, fosse Anna-Aglaja capaz de escrever. Ela não escreve fisicamente, ela escreve animicamente. Na encenação de Baskerville, a alma e a mente de Anna-Aglaja são o telão. Seu pensamento é a luz do projetor.

Utilizar esse recurso desta forma deriva do fato de que o domínio de novas tecnologias utilizadas no teatro deixaria seus limites mais abrangentes, explorando seus territórios com novas fronteiras móveis. Meyerhold, um dos primeiros teatrólogos que se debruçou sobre o estudo do uso de diferentes semioses e mídias em cena, introduz, em 1927 (Pincon-Vallin, 2003) imagens de fotografias e de textos no palco, projetando filmes em seus espetáculos.

Os meus olhos de espectadora são a tela reversa especular, *semêion, imago*, em mim. Via recurso multimodal e multimidiático, o espetáculo é uma espécie de “livro de memórias” encontrado numa rua qualquer, numa rua da mente. É um “diário”, que foi escrito apenas na memória da protagonista, de si para si, para ela se lembrar de tudo, “em caso de emergência” (Veteranyi, 2004). Quando encontrei este diário, passei a fazer parte dele, tornei-me “ele”. Esta espectadora “eu”, transforma-se na interlocutora daquele diário não escrito de Anna-Aglaja, passa a ser o *telão-janela-de-seu mundo*: Anna-Aglaja tem vida interior muito intensa.

\*\*\*

Assim, se a espectadora é convocada a ser coautora na obra de arte, ela é, simultaneamente, convocada a ser também autora. Estou falando de uma espectadora e de um espectador ativo, aquela e aquele que são chamados a tomar parte no que não está dado, ou seja, a tomar parte na construção dos sentidos que existem, precisamente, na lacuna que há entre quem atua e quem recebe. Fui convocada a ser coautora de assertivas não dadas, porém inferidas através do fenômeno teatral. E na medida em que, como espectadora coautora, eu crio, eu não crio também, artisticamente a mim mesma? Sendo assim, a arte teria para uma pessoa, uma dimensão de recriação de si própria.

\*\*\*

Enquanto muitos romances em primeira pessoa tencionam usar o imediatismo da voz do protagonista como um atalho para o acréscimo de conteúdo, o romance de Aglaja Veteranyi é iluminado por insinuação e omissão. A direção de Baskerville mantém essa estrutura na dramaturgia e na concepção cênica. Mesmo os pensamentos e falas da protagonista, supostamente registrados no seu imaterial diário, são simbólicos, fragmentados, peças de um quebra-cabeças.

Não se obtém, por exemplo, informações definidas de atos incestuosos do pai. Ao invés disso, sugestões de transgressões morais do pai e da mãe são insinuados pelas imagens íntimas da família expostas no telão. O público é convidado a fazer inferências e então, num processo multimodal e multifacetado de compreensão, o público vai divisando os atos de vileza de seus pais, sem a necessidade de nenhum realce obsceno. A obscenidade não estará na cena, mas na cabeça de quem assiste.

Da mesma forma, quando um acidente trágico predestinado pela narração finalmente acontece (a queda de sua irmã do trapézio ou a queda de sua mãe da estrutura que a sustentava pelos cabelos), as poucas imagens visíveis – breves – que o espetáculo oferece não são feitas em forma de palavra falada, o texto dito pelos atores. A estratégia estética desta peça oferece algo ainda mais obsceno e aterrorizante do que a palavra falada: por exemplo, apenas a sombra de um manequim feminino, paramentado com o mesmo figurino da atriz que interpreta



a mãe, pairando sobre a cena. Ou a boneca de Anna-Aglaja caindo em “câmera lenta” (porque é manipulada pela atriz de modo a remeter a esse efeito) sobre um imenso cubo de gelo.

\*\*\*

Em maiúsculas no telão, frases ou palavras simples e cifradas, que provavelmente soam mais drásticas na mente de uma leitora/espectadora emocionalmente investida do que na mente de Aglaja-narradora, “gritam” (pelo próprio sentido do grifo em maiúsculas), à nossa função de espectadora-diário: “Tenho a sensação de que eu ESTOU esfarelado” (Veteranyi, 2004). Ou ainda: “Em um país estrangeiro MINHA FAMÍLIA É COMO vidro estilhaçado” (Veteranyi, 2004).

Como já comentado, a direção faz questão de respeitar e manter os itálicos e as letras maiúsculas propostas pela autora em seu livro, ao fazer as projeções. Ainda respeitando o sentido da adaptação a que se propuseram, o grupo não se preocupa em explicar o que isso significaria, a não ser pelo próprio sentido do fazer teatral envolvido na concepção cênica pós-dramática do espetáculo. São frases que interrompem, nesta espectadora/leitora, qualquer sentido de compreensão que não seja pessoal/sensorial. O espetáculo busca a implicação subjetiva que isto possa ter para cada espectadora e espectador, conforme a estrutura textual da obra original.

Ainda como exemplo, outra frase do diário de Anna-Aglaja projetada: “A comida aqui, TEM GOSTO de tenda de circo se rompendo” (Veteranyi, 2004). Vou escrutinando e descobrindo a forma de pensamento da guia-narradora infante, púbere, a partir de um diário mental espiralar. Fica evidente, pela encenação, que os contornos destes pensamentos são nativos da mente juvenil da narradora. Surge um dilema semiótico interessante, que é explorado pelo espetáculo pelo concurso às ferramentas do teatro narrativo, que preveem que a atriz que faz Anna, seja a Aglaja adulta em muitas cenas, porque, deste modo, podemos ver a criança-narradora inocente e ingênua *versus* a mesma personagem, mulher, adulta, inteligente, resiliente, falando através de sua protagonista criança.

A ambivalência criativa e anômala desta situação (adaptação do romance exógeno de Aglaja Veteranyi para o teatro), impregna a montagem cênica. As

muitas páginas em branco existentes no romance original, por exemplo, são traduzidas pela encenação de Baskerville como projeções em branco no telão, só com a luz do projetor, com atrizes e atores transitando pela frente da luz, às vezes projetando a sombra daquela personagem ao fundo, pois seria dela que Anna-Aglaja estaria falando. Tais sequências representam tentativas da narradora de organizar as palavras e a sua vida. Palavras que a infanta não consegue dizer e nem escrever em sua tela mental, porque palavras lhe escapam, porque sua lógica imediatista não consegue e/ou não pode conceber. Ideias e pensamentos sobrecarregados pela incerteza, indecisão, hesitação e pela necessidade de encontrar pontos de ancoragem em alguma lucidez.

\*\*\*

O espetáculo não tem dificuldade em negociar entre a verossimilhança de sua jovem narradora e a estética da ficção literária: “Minha tia tem uma aparência diferente em cada imagem, como se ela fosse parte da paisagem” (Veteranyi, 2004), frase projetada no telão, ao passo em que a narradora-protagonista diz ao microfone, ao apresentar a *Frau Butter*: “As árvores tinham suas folhas todas embaladas, como a minha mãe e as nossas roupas [...]”<sup>19</sup>. Fomos recebidos por uma mulher que parecia como se tivesse várias pessoas sob o vestido” (Veteranyi, 2004). Estas frases, tanto as projetadas quanto as faladas em cena, têm a função de equalizar o vocabulário simples da narradora-criança e prosa afiada de Veteranyi.

\*\*\*

Há cenas, tais como as ideias cinematográficas do pai da família Veteranyi, que são as mais estapafúrdias possíveis, recriadas pelo elenco em filmes amadores, como os filmes mal produzidos por ele, talvez para se redimir de sua incapacidade de ser um homem melhor, um homem que Anna-Aglaja via nesses filmes e que ele queria ser. O telão e as falas que se referiam a esse pai me remetia à impressão compulsória que a protagonista precisa ter para responder questões

---

<sup>19</sup> Estas reticências entre colchetes estão assim grafadas na obra original de Veteranyi (2004).

que pessoas adultas não lhe respondiam. E é por meio da tentativa de elucidar uma miríade de dor e incerteza que a narradora acaba criando histórias de cunho fantástico para falar de sua vida e das pessoas à sua volta, incentivada pela história da criança que cozinha na polenta.

Num certo momento ouve-se: “No meu país, as pessoas não podem pensar livremente nem em sonho. Se falarem e os espões ouvirem, são levadas para a Sibéria” (Veteranyi, 2004), responde Anna-Aglaja ao microfone, ao ditador Ceausescu (exposto no telão). Conclusão de Anna-Aglaja apresentada à audiência: “Entre uma parede e outra, os espões têm túneis secretos. Mas os estrangeiros também querem nos prejudicar ” (Veteranyi, 2004).

## Referências

CALLIGARIS, Juliana Pablos. *A Dimensão Multissemiótica do Jogo Teatral: a Experiência de Elaboração de uma Peça Radiofônica no Programa de Expressão Teatral do Centro de Convivência de Afásicos (CCA - IEL/UNICAMP)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270633>. Acesso em: 31 jul. 2020.

FIRICĂ, Ștefan. *A Figure of Transgression in Literature, Theatre, and Cinema: Aglaja. Ekphrasis* – Transnational Cinema Dialogues, p. 93-107. University of Bucharest: 2012,

FIRICĂ, Ștefan. *Adapting In-Betweenness: Transpositions of Aglaja Veteranyi’s Literature in Theatre, Music, and Film*. Postsocialist Mobilities: Studies in Eastern European Cinema. Edited by Hajnal Király Zsolt Györi. Cambridge Scholars Publishing: 2021

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós Dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. O Pós-dramático: um conceito operativo? J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Subversão no palco. *Revista Humanidades*. Brasília, edição especial, n. 52, p.07-18, novembro de 2006.





KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça.; MORATO, Edwiges Morato. & BENTES, Anna Chistina. *Referenciação e Discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

MACCHI, Fabiana. Arcas de Babel: Fabiana Macchi Traduz Aglaja Veteranyi. Curadoria de Patrícia Lavelle. *Revista Cult*, Edição 261. São Paulo: Editora Bregantini, 2020

MATHIAS, Dionei. MÜLLER, Juliana Cássia. *Pureza e Violência*: Imagens da Infância em A. Veteranyi. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n. 35: Imagens da Violência entre Transgressões e Tensões, p.83-94. UFSM, 2020

MONDADA, Lorenza. Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction. *Journal of Sociolinguistics*, 20(30) p. 336–366, 2016

MONDADA, Lorenza. *Corpos Interagindo*: Recursos Multimodais para Organização da Interação Social. In: 6ª. Conferência Internacional de Multimodalidade: Instituto de Educação, Londres, 2012.

PINCON-VALLIN, Beatrice. Os Novos Desafios da Imagem e do Som para o Ator: Em Direção a um Super-Ator? Tradução de Marta Isaacsson. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p.66-76, 2009.

VETERANYI, Aglaja. *Por que a Criança Cozinha na Polenta*. Tradução de Fabiana Macchi. São Paulo: DBA, 2004.

Recebido em: 29/09/2020

Aprovado em: 14/07/2021