

ENTRE

ALMANACH 2024



ORGANIZADORES

IVAM CABRAL
MARCIO AQUILES
ROBSON CORRÊA DE CAMARGO
TOMASZ WIŚNIEWSKI



LUCIAS



A849e Associação dos Artistas Amigos da Praça

Entre Almanach / Ivam Cabral; Marcio Aquiles; Robson Corrêa de Camargo;
Tomasz Wiśniewski. – 1. ed. – São Paulo : Associação dos Artistas Amigos da
Praça : Lucias, 2024.
351 p.

ISBN: 978-658-4800-30-4

1. Artes Cênicas 2. . Teatro brasileiro 3. Teatro polonês

CDU: 792

ENTRE

ALMANACH 2024

ORGANIZADORES

IVAM CABRAL

MARCIO AQUILES

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO

TOMASZ WIŚNIEWSKI



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Gdańskiego



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

Governador

Tarcísio de Freitas

Vice-governador

Felício Ramuth

Secretária de Estado da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Marília Marton

Secretário executivo da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Marcelo Henrique de Assis

Chefe de gabinete da Cultura, Economia e Indústria Criativas

Daniel Scheiblich Rodrigues

Coordenadora da Unidade de Formação Cultural

Bruna Attina

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)

Conselho administrativo

Isildinha Baptista Nogueira (**Presidente**)

Hubert Alquéres (**Vice-Presidente**)

Elen Londero

Eunice Prudente

Fábio Souza Santos

Helena Ignez

Luiz Galina

Maria Bonomi

Patrícia Pillar

Conselho fiscal

Wagner Brunini (**Presidente**)

Maurício Ribeiro Lopes

Rachel Rocha

Conselheiro benemérito

Lauro César Muniz

Direção executiva

Ivam Cabral

Coordenação editorial do Selo Lucias

Ivam Cabral

Beth Lopes

Elen Londero

Marcio Aquiles

SP ESCOLA DE TEATRO – CENTRO DE FORMAÇÃO DAS ARTES DO PALCO

Diretor executivo

Ivam Cabral

Assessor

Tato Consorti

Coordenação pedagógica

Beth Lopes

Desenvolvimento institucional

Elen Londero

Relações internacionais e parcerias

Marcio Aquiles

Produtor cultural

Gustavo Ferreira

Gerente administrativo-financeiro

Alessandro Ribeiro

Coordenadora Programa Oportunidades

Cléo de Páris

Coordenador Extensão Cultural e Projetos Especiais

Miguel Arcaño Prado

Coordenador Biblioteca e Gestão Arquivística

Maurício Paroni

Gerente de Produção

Ricardo Pettine

Comunicação

Guilherme Dearth

ENTRE

Conceito da série de livros Almanach

Tomasz Wiśniewski

Edição final dos textos

Marcio Aquiles, Robson Corrêa de Camargo

Revisão

Guilherme Dearth

Capa e diagramação

Henrique Mello

Imagem de capa e páginas 8,10,23,35,184,342

pexels-paula-schmidt-963486dois, pexels-thiago-giardini-5623083,pexels-brunocervera-8093106, pexels-arthouse-studio-4344320, nature-3470030, winter-3974511_192094, boy-3718874_1920, crow-4477368_1920, disponíveis em: www.pexels.com e www.pixabay.com.

Publicação

Selo Lucias em parceria com Between.Pomiędzy Research Group, University of Gdańsk, University of Gdańsk Press, Faculdade de Ciências Sociais – UFG e Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Drama e Performance – FAPEG/UFG

Os direitos autorais permanecem no domínio dos autores

Direitos autorais do conceito Between.Pomiędzy Almanach

Tomasz Wiśniewski

POESIA

1. Lendo Poesia: *Afterwardness* por Mimi Khalvati, *The Solace of Artemis* por Paula Meehan, e *Watching for Dolphins* por **23**
David Constantine - **David Malcolm** e **Tomasz Wiśniewski**
2. Obrigado, Senhor - **Márcio-André de Sousa Haz** **35**
3. Elegia 2023 - **Maria Giulia Pinheiro** **37**
4. Viagem a Ítaca - **Jan Wiśniewski** **38**

BETWEEN.POMIĘDZY - UM PONTO DE ENCONTRO

5. Um teatro de um outro lugar - **S.E. Gontarski** **39**
6. Curta!!! Beckett - **Ronei Vieira Nogueira** e **Robson Corrêa de Camargo** **46**
7. Esperando por Lucky e Quê Onde - Uma dose dupla de um Beckett brasileiro apresentada no Between.Pomiędzy **53**
Dispersed Festival de 2023 - **Martin Blaszk**
8. Mapeamento de corpos, paisagens e relações: Workshop, pesquisa prática - **Katarzyna Pastuszek** **61**
9. Encruzilhadas Criativas: Mapeando Novos Territórios com Between. Pomiędzy - **Roksana Zgierska** **80**

TEATRO NO BRASIL

10. Estilização e dispositivos visuais de matiz simbolista no teatro do Estúdio Lusco-Fusco - **Marcio Aquiles** **85**
11. Quase verdade: paixão pelo real nas escrituras performativas - **Beth Lopes** **100**
12. Olhar estrangeiro: os companheiros de *Companhia* - **Mariana Tagliari** e **Robson Corrêa de Camargo** **116**
13. Yanka Rudzka: dançarina entre culturas - **Maciej Rozalski** **139**
14. Mito na sarjeta - **Luís Holiver** **154**

TEATRO NA POLÔNIA

15. Dos Trópicos de Witkacy e de Oswald de Andrade - **Andrea Carla de Miranda Pita** **165**
16. Passividade: uma possibilidade de abrir espaço para o desconhecido - **Evelin Reginaldo** **184**
17. O mundo pode ser salvo no palco? – “Como salvar o mundo em um palco tão pequeno?” - **Kludia Łączyńska** **196**
18. Jan Klata: O DJ com identidade social no teatro polonês - **Katarzyna Kręglewska** **200**
19. Tadeusz Różewicz e Samuel Beckett: Uma Abordagem Comparativa - **Tomasz Wiśniewski** e **Joanna Lisiewicz** **211**
20. Questões sociais na ópera experimental *The Man with Night Sweats* - **Małgorzata Woźniak** **216**
21. Song of the Goat Theatre: uma introdução - **Tomasz Wiśniewski** **223**
22. As Condições Nunca São Ideais: Diálogos com Melanie Lomoff - **Tomasz Wiśniewski** **225**
23. Conversa com **Iván Pérez**, fundador do INNE e coreógrafo Song of the Goat Theatre - **Tomasz Wiśniewski** **232**
24. Vivacidade no teatro experimental polonês, a partir de 1918 ou 100 anos de Teatro Laboratório na Polônia - **Tomasz Wiśniewski** **238**

SAMUEL BECKETT, JACQUES LECOQ, PETER BROOK, COMPLICITÉ E ALÉM

25. A quinta parede: Jerzy Limon e a semiótica prática nos estudos teatrais - **Tomasz Wiśniewski** **249**
26. Beckett na China (Wuhan), Godot no cotidiano da Pandemia - **Wang Chong** e **Peng Tao** em conversa com **Tomasz Wiśniewski** e **Katarzyna Kręglewska** **261**
27. Beckett, a psicanálise e a compreensão do homem moderno - **Ivam Cabral** **273**
28. Samuel Beckett no Cerrado Brasileiro: Diálogos - **Ronei Vieira Nogueira** e **Robson Corrêa de Camargo** **282**
29. Belas máscaras, ou “Fracasso! É nisso que eu sei que sou bom” - **Fay Lecoq** em conversa com **Tomasz Wiśniewski** **298**

30. O teatro é algo muito simples, muito simples: Jos Houben em conversa com Tomasz Wiśniewski	307
31. O ator: instinto e vivacidade de uma criança - Marcello Magni em conversa com Tomasz Wiśniewski	318
32. Do Teatro Físico ao Teatro da Palavra - Marcello Magni em conversa com Tomasz Wiśniewski	328
33. Rumo a uma Infraestrutura Teatral Transnacional: a plataforma TheTheatreTimes.com - Magda Romanska e Kasia Lech	335
 COLABORADORES	 342

APRESENTAÇÃO

Marilia Marton

Secretária de Estado da Cultura,
Economia e Indústria Criativas



O livro *Entre Almanach* é uma obra que nasce da colaboração entre os professores Tomasz Wiśniewski e Martin Blaszk, da Universidade de Gdańsk (Polônia), e a SP Escola de Teatro. A parceria se iniciou quando os professores ministraram um curso na instituição brasileira em junho de 2022 e ficaram encantados com os estudantes e o sistema pedagógico. Desde então, pesquisas mútuas foram realizadas, e artigos acadêmicos escritos por profissionais da Escola foram editados e publicados pela equipe polonesa na Europa.

Os textos que compõem esta edição abordam temas variados, como se propõe em um almanaque. Entre eles, encontramos artigos sobre o teatro paulista (com destaque para os grupos Estúdio Lusco-Fusco e Cia. Hiato), reflexões sobre o teatro polonês, psicanálise, entrevistas com nomes do cânone teatral (como Fay Lecoq, Jos Houben e Marcello Magni), além de poemas. Essa miscelânea certamente atrairá o interesse de leitores diversos.

O Selo Lucias, responsável por essa publicação, reforça seu compromisso com a disseminação gratuita de obras culturais, consolidando-se cada vez mais no cenário editorial de variedades, cultura e referência documental. *Entre Almanach* é um testemunho da força dessa profícua parceria internacional e do valor da colaboração entre diferentes culturas e tradições teatrais. A parceria cultural com a Polônia aproxima duas nações com ricas tradições artísticas e históricas. Essa colaboração promove o intercâmbio de conhecimentos, fortalece laços diplomáticos e enriquece a produção cultural de ambos os países. Por meio dessa aliança, compartilhamos experiências, ampliamos horizontes e celebramos a diversidade, contribuindo para um mundo mais conectado e enriquecedor.

A Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas compreende a internacionalização como condição essencial para o desenvolvimento dos equipamentos culturais sob sua alçada. A realização de intercâmbios discentes e docentes, a pesquisa interinstitucional e a divulgação científica são ferramentas que geram enorme capital simbólico dentro e fora do Brasil, atividades que promovem o desenvolvimento socioeconômico e legitimam os nossos investimentos.

ENTRE

ENTRE

Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo



As origens desta publicação remontam a 2010, quando Robson Corrêa de Camargo chegou pela primeira vez às cidades de Gdańsk e Sopot, no norte da Polônia, para compartilhar com acadêmicos, estudantes e atores uma abordagem surpreendentemente rica e pouco ortodoxa das peças de Samuel Beckett. Beckett, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1969, foi um artista internacional que nasceu na Irlanda, viveu em Paris e escreveu peças, poemas e narrativas em inglês e francês. Durante seu workshop, em um pequeno teatro situado literalmente em uma praia no mar Báltico, Robson exercitou a paciência dos participantes ao envolvê-los em períodos de espera prolongada no palco. A função tomou um rumo inesperado e, em vez de cair em um silêncio depressivo, os participantes (inclusive eu) descobriram uma excitação vívida, colorida e extasiante – se bem que aguda e desafiadora – na qual os indivíduos se transformaram em um coletivo vibrante. “Esse é um Beckett tropical”, sustentou Robson.



Robson Corrêa de Camargo.
Foto: Divulgação

Ou talvez eu deva dizer que as origens desta publicação remontam a fevereiro de 2006, em Tallahassee, “cidade velha”, no idioma indígena Apalachee? Foi uma conferência onde se celebrava o centenário de Samuel Beckett e foi organizada pelo professor S.E. Gontarski, um lendário acadêmico americano para quem Beckett escreveu sua peça curta *Ohio Impromptu* em 1980. Na Flórida, em 2006, foi quando Robson, Stanley e eu nos encontramos pela primeira vez. E, desde então, trocamos conceitos, ideias e nosso fascínio compartilhado por Beckett inúmeras vezes.

Nesse meio tempo, o evento Gdańsk/Sopot se transformou no festival de literatura e teatro *Between.Pomiędzy* (Entre em inglês e polonês), no qual o seminário Samuel Beckett da Universidade de Gdańsk é um elemento constante. Mas fomos muito além da obra de Beckett. Apesar das adversidades políticas, sociais e financeiras, *Between.Pomiędzy* tem como objetivo oferecer um terreno para a colaboração transnacional, no qual a vivacidade criativa se mistura com o conhecimento acadêmico, onde a energia da juventude é combinada com a experiência e onde os artistas colaboram com os acadêmicos. *Between.Pomiędzy*, *Entre*, oferece um espaço para encontros criativos em que o processo é mais importante do que o resultado, visando não produzir um “produto” comercial. Stanley e Robson têm sido convidados frequentes na Polônia; o último, em várias ocasiões, na companhia de seus atores – Mariana Tagliari, Ronei Vieira e outros. Todos eles compartilharam generosamente suas visões, ideias e experiências.

Mas talvez seja mais correto traçar as origens desta publicação a junho de 2022, quando, junto com o *Máskara - Núcleo de Pesquisa do Robson* e a *SP Escola de Teatro*, decidimos organizar o festival ENTRE em Goiânia e São Paulo. *A Geografia da Imaginação* foi seu tema principal. Martin Blaszk e eu viajamos da Polônia e ministramos workshops, seminários e palestras, e também desenvolvemos um evento nestes locais. Outros eventos foram organizados por nossos colegas brasileiros. Ficamos envolvidos em muitas conversas e experiências que transformaram nossa compreensão de palavras como: criação colaborativa, desastre ecológico, decolonização, ativismo, injustiça, opressão política, performance física, Praça Roosevelt, Copacabana, Pão de Açúcar, calor, feijoada, antropofagia cultural, terreiro e candomblé. Durante esses encontros fascinantes, tentamos preservar um equilíbrio entre o que coletamos e o que entregamos, com plena consciência da generosidade das pessoas que conhecemos.

Fornecer respostas definitivas a perguntas difíceis nunca foi o meu forte. Mas uma coisa é certa: o *Entre Almanach 2024* agora se tornou realidade como efeito da colaboração de muitos indivíduos e instituições, do Brasil, da Polônia e de outros países. Não é a primeira vez que exploramos essa curiosa convenção. Um almanaque permite uma combinação de escritos de todos os tipos: poemas originais e traduzidos,

narrativas, peças dramáticas curtas, conversas, entrevistas, ensaios, artigos acadêmicos e memórias pessoais. Seu poder de combinar “pedaços e peças” heterogêneos em um todo coerente continua sendo um milagre para mim. Até agora, publicamos volumes em inglês e polonês, e alguns deles incluíam traduções de textos de autores brasileiros. Mas não pudemos resistir à tentação oferecida por Ivam Cabral e Marcio Aquiles de entrar em um novo tipo de colaboração. Após uma troca teatral simbolicamente provocada por Zbigniew Ziemiński, muito tempo atrás, em 1943, o velho Zimba, todos concordamos com a sugestão de Robson de que o Almanach também deveria ser publicado no Brasil e em português.

Não é por acaso que alguns textos deste volume vão além da cultura polonesa e brasileira e exploram o trabalho de Samuel Beckett, como uma companhia de teatro de Londres chamada Complicité e a pedagogia teatral de Jacques Lecoq desenvolvida em Paris. O que une todos esses artistas é o destaque que dão a uma perspectiva global, e não apenas nacional, ao mesmo tempo em que preservam a plena consciência da dimensão local e regional de todos os empreendimentos criativos. Em nosso caso, a criação de um festival em Gdańsk/Sopot pode muito bem ter ressonância com o engajamento teatral realizado na Praça Roosevelt e com o trabalho criativo iniciado em Goiânia.

Depois de um contato inicial facilitado por Dione Leal, Martin e eu fomos generosamente recebidos por Marcio Aquiles e Ivam Cabral na SP Escola de Teatro, para um breve workshop inspirado no trabalho de Samuel Beckett e Tadeusz Kantor. Não tínhamos certeza do que esperar. Estávamos envolvidos em um empreendimento criativo na esperança de que fosse algo na forma de permuta, uma troca. Não é preciso dizer que não ficamos desapontados – aprendemos muito.

Por pura sorte, São Paulo foi generosa conosco em mais de uma forma. Acontece que, em junho de 2022, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona encenava *Esperando Godot*, com o qual Zé Celso comemorava seu 85º aniversário. Eu não sabia ao certo por que Robson – e outros – insistiam que deveríamos ver essa produção. Por que não algo mais brasileiro? – pensei. Aceitamos a oferta e ficamos surpresos com o que acabou sendo uma das experiências teatrais mais profundas de nossas vidas.

A cortina inicial foi a abertura de uma tempestade torrencial projetada, seguida por outra projeção em vídeo em que atrocidades contemporâneas – desastres ecológicos, os recentes assassinatos de ativistas amazônicos, a devastação de terras e florestas – culminavam em imagens da guerra da Ucrânia: valas comuns profundas com os corpos desumanizados dos massacrados na cidade aniquilada de Bucha e, em seguida, a ameaça nuclear. *Godot*, de Zé Celso, condenou explicitamente a voracidade desumana dos ditadores e sua brutalidade política insaciável. A produção conseguiu combinar de forma perturbadora a experiência de tantas pessoas no Brasil com medos onipresentes em outras partes do mundo. Mais uma vez, o local se tornou regional e o regional se tornou global.

Após a projeção do vídeo, Vladimir (ou seria Estragon?) emergiu do submundo – surgiu de debaixo do palco – e deu início à apresentação propriamente dita. Embrulhado em humor desesperado, repleto de despreziosas piadas carnavalescas, saturado de *risus purus* corpóreo, *Esperando Godot*, de Zé Celso, era ao mesmo tempo saturado de cores intensas e exercitava uma vivacidade irrestrita em sua performance. Não há dúvida, no Teat(r)o Oficina, uma estrada rural, uma árvore e uma pedra foram revestidas de uma angústia suave, de modo que a obra-prima de Beckett foi reapresentada ao mundo ao redor. “Esse é o Beckett tropical em sua melhor forma”, disse Robson.

A distância entre nossos países é enorme, tanto em um sentido geográfico quanto cultural. A lembrança do voo de volta é emblemática disso. Partimos do Aeroporto Internacional de São Paulo/Guarulhos na noite mais longa do hemisfério sul e chegamos de volta a Gdańsk em um dos dias mais longos do hemisfério norte. Essa foi uma experiência surpreendente. O que fica, depois disso, é a certeza que, não obstante a distância, vale a pena trocar ideias continuamente, e acreditamos que o *Entre Almanach 2024* é um convite para que se faça exatamente isso.

Dobrej lektury, uma boa leitura.

voo de Dublin a Gdańsk
25 de fevereiro de 2024

ENTRE

Tomasz Wiśniewski

The origins of this publication date back to 2010, when Robson Corrêa de Camargo came to the cities of Gdańsk and Sopot in northern Poland, to share with scholars, students and actors, a surprisingly rich and unorthodox approach to the plays of Samuel Beckett. Beckett, the Nobel Prize Laureate for literature for 1969, was an international artist, who was born in Ireland, lived in Paris, and wrote plays, poems and narratives both in English and French. During his workshop in a tiny theatre situated literally on a beach on the Baltic sea, Robson exercised participants' patience by engaging them in periods of prolonged on-stage waiting. The task went in an unexpected direction, and rather than falling into depressive silence, the participants (me included) discovered vivid, colourful, ecstatic – if sharp and challenging – excitement, in which individuals turned into a vibrant collective. “That’s tropical Beckett”, Robson said.

Or perhaps, I should say the origins of this publication go back to February 2006 to Tallahassee, “old city” in the Apalachee Indian language? It was a conference celebrating the centenary of Samuel Beckett, and it was organised by Professor S.E. Gontarski, a legendary American scholar for whom Beckett wrote his miniature play *Ohio Impromptu* in 1980. Florida 2006, that’s when Robson, Stanley and I met for the first time. And since then, we’ve exchanged concepts, ideas and our shared fascination with Beckett a number of times.

In the meantime, the Gdańsk/Sopot event developed into a festival of literature and theatre *Between.Pomiędzy*, in which the University of Gdańsk Samuel Beckett seminar is one constant element. But we have gone far beyond Beckett's work. Notwithstanding political, social, and financial odds, *Between.Pomiędzy* aims to provide ground for transnational collaboration in which creative vividness is intermingled with scholarly expertise, where the energy of youth is paired with experience, and where artists collaborate with scholars. *Between.*

Pomiędzy provides a space for creative encounters in which the process is more important than the result, not to mention a commercial “product”. Stanley and Robson have been frequent guests to Poland; the latter, on a number of occasions, in the company of his actors – Mariana Tagliari, Ronei Vieira, and others. They all generously shared their visions, ideas and experiences.

But perhaps it would be more accurate to trace the origins of this publication to June 2022, when together with Robson’s *Máskara* and SP Escola de Teatro, we decided to organize the ENTRE festival in Goiânia and São Paulo? *The Geography of the Imagination* was its leading theme. Martin Blaszko and I travelled from Poland, provided workshops, seminars and lectures, and also developed a happening. Other events were organised by our Brazilian colleagues. We were engrossed in many conversations and experiences that transformed our understanding of words such as: collaborative creation, ecological disaster, decolonisation, activism, injustice, political oppression, physical performance, Praça Roosevelt, Copacabana, Sugarloaf Mountain, heat, feijoada, cultural anthropophagy, *terreiro*, and *candomblé*. During these fascinating encounters we attempted to preserve a balance between what we collected and what we delivered, with full awareness of the generosity of the people we met.

Providing definite answers to probing questions has never been my strength. But one thing is certain, the *Entre Almanach 2024* has now turned into a reality as an effect of the collaboration of many individuals and institutions, from Brazil, Poland, and elsewhere. It is not the first time we have explored this curious convention. An almanach allows for a combination of writings of all sorts: original and translated poems, narratives, short dramatic pieces, conversations, interviews, essays, academic articles, and personal memoirs. Its power to combine heterogeneous “bits and pieces” into a coherent whole remains something of a miracle to me. So far, we have published volumes in English and Polish, and some of them included translations of writings by Brazilian authors. But we could not resist the temptation offered by Ivam Cabral and Marcio Aquiles to enter into a new type of collaboration. Following a theatrical exchange symbolically ignited by Zbigniew Ziemiński way back in

1943, we all agreed with Robson's suggestion that the almanach should also be published in Brazil and in Portuguese.

It is not an accident that some texts in this volume go beyond Polish and Brazilian culture, and explore the work of Samuel Beckett, a theatre company from London called Complicité, and the theatre pedagogy of Jacques Lecoq that was developed in Paris. What links all of these artists is the prominence they give to a global – rather than a national – perspective, while preserving a full awareness of the local and regional dimension of all creative endeavours. In our case, the creation of a festival in Gdańsk/Sopot may well resonate with the theatrical engagement undertaken in Praça Roosevelt and the creative work entered into in Goiânia.

After an initial contact facilitated by Dione Leal, Martin and I were generously welcomed by Marcio Aquiles and Ivam Cabral at the SP Escola de Teatro for a short workshop, inspired by the work of Samuel Beckett and Tadeusz Kantor. We were not sure what to expect: we were involved in a creative enterprise in the hope that it would be something in the form of barter, an exchange. Needless to say, we were not disappointed – we learned a lot.

By pure luck, São Paulo was generous to us in yet one more way. As it happened, in June 2022 Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona staged *Esperando Godot*, by which Zé Celso celebrated his 85th birthday. I wasn't sure why Robson – and others – insisted we should see this production. Why not something more Brazilian? – I thought. We took what was on offer, and were astonished by what turned out to be one of the most profound theatre experiences of our lives. The curtain was a torrential thunderstorm on screen followed by another video projection in which contemporary atrocities – ecological disasters, the recent murders of Amazonian activists, devastation of lands and forests – culminated in images of war from Ukraine: deep mass graves with the dehumanised bodies of those slaughtered in the annihilated city of Bucha, and then nuclear threat. *Godot* by Zé Celso explicitly condemned the inhumane voraciousness of dictators and their insatiable political brutality. The production managed to disturbingly

combine the experience of so many in Brazil with fears omnipresent elsewhere in the world. Once again, the local turned regional and the regional turned global.

After the video projection, Vladimir (or was it Estragon?) emerged from the underworld – climbed from under the stage – and commenced the performance proper. Packed with desperate humour, full of unpretentious carnival jokes, saturated with corporeal *risus purus*, *Esperando Godot* by Zé Celso was simultaneously saturated with intense colours, and exercised an unrestricted liveness in its performance. There is no doubt, in Teat(r)o Oficina a country road, a tree, and a stone were endowed with fresh anguish so that Beckett's masterpiece was presented anew to the surrounding world. "That's tropical Beckett at its best", Robson said.

The distance between our countries is huge, both in a geographical and a cultural sense. The memory of the return flight is emblematic of this. We departed São Paulo/Guarulhos International Airport on the longest night in the southern hemisphere and arrived back in Gdańsk on one of the longest days in the northern one. That was an astonishing experience. What remains following on from this, is a certainty that notwithstanding the distance, it is worthwhile to continuously exchange ideas, and we believe the *Entre Almanach 2024* is an invitation to do just that.

Dublin – Gdańsk flight
25th February 2024

ENTRE

Tomasz Wiśniewski

Źródła tej publikacji sięgają 2010 roku, gdy Robson Corrêa de Camargo, goszcząc w Gdańsku i Sopocie, dzielił się z badaczami, studentami i aktorami bogatym i nieortodoksyjnym podejściem do dramatów Samuela Becketta wypracowanym w Brazylii. Beckett, laureat literackiej Nagrody Nobla za 1969 rok, był artystą działającym na forum międzynarodowym. Urodził się w Irlandii, mieszkał w Paryżu i pisał sztuki, wiersze i prozę zarówno w języku angielskim, jak i francuskim. Jedno z ćwiczeń realizowanych przez Robsona w położonym nad Bałtykiem kameralnym Teatrze na Plaży, polegało na wydłużonym do granic cierpliwości oczekiwaniu na to, by cokolwiek się wreszcie wydarzyło. Zadanie rozwinęło się w nieoczekiwanym kierunku, gdyż zamiast popaść w depresyjną ciszę, uczestnicy (w tym ja) odkrywali żywiołowe, głębokie, ekstatyczne – a przy tym niejednoznaczne – emocje. Z każdą minutą wyczekiwania stawało się coraz bardziej jasne, że grupa przypadkowych uczestników przekształcała się w tętniącą życiem zbiorowość. „Oto tropikalny Beckett” – podsumował na zakończenie Robson.

A może właściwiej będzie stwierdzić, że źródłem tej publikacji należy szukać w Tallahassee? W języku Indian z plemienia Apalachee, nazwa stolicy Florydy oznacza „stare miasto”. To właśnie tam w lutym 2006 roku odbyła się konferencja upamiętniająca stulecie narodzin Samuela Becketta, którą zorganizował legendarny amerykański uczonec, profesor S.E. Gontarski. To jemu Beckett dedykował napisaną w 1980 roku miniaturę *Ohio Impromptu*. Podczas tej konferencji Robson, Stanley i ja spotkaliśmy się po raz pierwszy. Od tego czasu wielokrotnie wymienialiśmy się pomysłami zrodzonymi z naszej wspólnej fascynacji twórczością Becketta.

W międzyczasie zainicjowane w Gdańsku i Sopocie wydarzenie przerodziło się w Festiwal Literatury i Teatru Between.Pomiędzy, którego stałym elementem pozostaje seminarium naukowe dotyczące twórczości Samuela Becketta. Koncepcja festiwalu wykracza jednak daleko poza twórczość irlandzkiego noblisty. Nie zważając na polityczne, społeczne i finansowe przeciwności, Between.Pomiędzy stawia sobie za cel zapewnienie przestrzeni do międzynarodowej współpracy umożliwiającej

splecenie twórczej żywiołowości z wiedzą naukową, połączenie energii młodości z doświadczeniem, wsparcie współpracy artystów z badaczami przybywającymi z różnych stron świata. Between.Pomiędzy ma zapewniać przestrzeń dla twórczych spotkań, podczas których sam proces ważniejszy jest niż osiągnięty rezultat i nie wspomina się o dążeniu do komercyjnego sukcesu. Stanley i Robson niejednokrotnie gościli na festiwalu; ten drugi niekiedy w towarzystwie swoich aktorów – takich jak Mariana Tagliari, czy Ronei Vieira. Podczas spotkań wymienialiśmy się swoimi wizjami, pomysłami i doświadczeniem.

A może jednak właściwiej będzie poszukiwać źródeł tej publikacji w czerwcu 2022 roku, kiedy wraz z prowadzonym przez Robsona teatrem Máskara oraz SP Escola de Teatro postanowiliśmy zorganizować Festiwal ENTRE w miastach Goiânia oraz São Paulo? Hasło przewodnie brzmiało: *Geografia wyobraźni*. Razem z Martinem Blaszkim wybraliśmy się do Brazylii, gdzie przeprowadziliśmy warsztaty, seminaria oraz wykłady, a z grupą tamtejszych studentów zorganizowaliśmy happening. W ramach festiwalu odbyły się również wydarzenia zorganizowane przez naszych brazylijskich gospodarzy. Pochłonęły nas intrygujące rozmowy. Nabywaliśmy nie zawsze w pełni zaplanowanych doświadczeń. Podczas wyjazdu zmieniło się nasze rozumienie pojęć takich jak: działanie zespołowe, katastrofa ekologiczna, dekolonizacja, aktywizm, niesprawiedliwość, opresja polityczna, teatr fizyczny, Praça Roosevelt, Copacabana, Głowa Cukru, upał, feijoada, kulturowa antropofagia, *terreiro*, czy *candomblé*. Podczas licznych fascynujących spotkań staraliśmy się zachować równowagę między tym, co otrzymujemy, a tym, co dajemy, będąc w pełni świadomymi hojności naszych rozmówców.

Udzielanie konkretnych odpowiedzi na zadane pytania nigdy nie było moją mocną stroną. Pewne jest jednak, że *Entre Almanach 2024* stał się rzeczywistością w wyniku współpracy wielu osób i instytucji z Brazylii, Polski i innych krajów. To nie pierwszy raz, kiedy korzystamy z tej intrygującej konwencji. Almanach pozwala na połączenie różnego rodzaju tekstów: oryginalnych i przetłumaczonych wierszy, narracji, krótkich utworów dramatycznych, rozmów, wywiadów, esejów, artykułów naukowych i osobistych wspomnień. Almanach umożliwia łączenie bardzo różnorodnych części w spójną całość, co pozostaje jakąś formą cudu. Do tej pory publikowaliśmy tomy w języku angielskim i polskim. Niektóre z naszych wydawnictw zawierały tłumaczenia tekstów

brazylijskich autorów. Nie mogliśmy jednak oprzeć się pokusie, gdy Ivam Cabral i Marcio Aquiles zaproponowali poszerzenie formuły wcześniejszej współpracy. Nawiązując do symbolicznie zapoczątkowanego przez Zbigniewa Ziemińskiego w 1943 roku dialogu między polskim i brazylijskim teatrem, przystaliśmy na sugestię Robsona, że almanach powinien zostać opublikowany również po portugalsku w Brazylii.

Nie jest przypadkiem, że niektóre teksty w tym tomie wykraczają poza kulturę polską i brazylijską i są poświęcone twórczości Samuela Becketta, londyńskiego zespołu teatralnego Complicité, czy wypracowanej w Paryżu pedagogice teatralnej Jacquesa Lecoqa. Przywołanych tu twórców łączy waga, jaką nadają globalnej – a nie ściśle narodowej – perspektywie. A jednocześnie zachowują oni pełną świadomość lokalnego i regionalnego wymiaru twórczych przedsięwzięć. W naszym przypadku festiwal w Gdańsku/Sopocie współgra z zaangażowaniem teatralnym podjętym na Pracą Roosevelt w São Paulo oraz pracą twórczą podjętą w modernistycznym mieście Goiânia, położonym w brazylijskim interiorze, nieopodal stołecznej Brasílii.

Nasz kontakt z SP Escola de Teatro zainicjowała Dione Leal, ale to Marcio Aquiles i Ivam Cabral przywitani nas w São Paulo. Wspólnie z Martinem mieliśmy przeprowadzić krótkie warsztaty inspirowane twórczością Samuela Becketta i Tadeusza Kantora. Nie byliśmy pewni, czego możemy się spodziewać. Mieliśmy nadzieję, że spotkanie z młodymi twórcami brazylijskimi odbędzie się na zasadzie barteru, wymiany i z pewnością nie zawiedliśmy się. Wiele z tych warsztatów wynieśliśmy.

Czysty przypadek sprawił, że mogliśmy poznać São Paulo z jeszcze jednej strony. W czerwcu 2022 roku w Teatr(o) Oficina Uzyna Uzona można było obejrzyć *Esperando Godot*, inscenizację, poprzez którą wybitny brazylijski reżyser Zé Celso świętował swoje osiemdziesiąte piąte urodziny. Nie byłem pewien, dlaczego Robson – i inni – nalegali, abyśmy zobaczyli właśnie to przedstawienie. Zachodziłem w głowę, dlaczego nie zabiorą nas na coś „bardziej brazylijskiego”? Mimo obiekcji skrzętnie skorzystaliśmy z zaproszenia, by przeżyć jedno z najgłębszych doświadczeń teatralnych w naszym życiu. Rolę otwierającej kurtyny spełniała prezentowana na ekranach ulewna burza tropikalna. Następująca po niej projekcja wideo była kolażem okrucieństw współczesnego świata – katastrof ekologicznych, obrazów niedawnych morderstw amazońskich

aktywistów, dewastacji ziem i lasów, powodzi błotnych. Kulminację stanowiły obrazy dokumentujące barbarzyński najazd na Ukrainę, a w szczególności głębokie masowe groby ze zdehumanizowanymi szczątkami ludzkimi w unicestwionym mieście Bucza. Na koniec wybrzmiewało zagrożenie wojny nuklearnej. *Godot Zé Celso* potępiał nieludzkie zakusy dyktatorów oraz ich nienasyconą brutalność polityczną. Przedstawienie zdołało połączyć doświadczenia na wskroś brazylijskie z lękami wszechobecnymi w innych zakątkach świata. Po raz kolejny to, co lokalne, stawało się regionalne, a to, co regionalne, stawało się globalne.

Po projekcji Vladimir (a może Estragon?) wyłaniał się z podziemi – dosłownie wspinał się spod sceny – by rozpocząć właściwe przedstawienie. Przepelnione desperackim humorem, pełne bezpretensjonalnych ludycznych żartów, nasycone cielesnym risus purus, przedstawienie *Zé Celso Esperando Godot* było przesycone intensywnymi kolorami, a jednocześnie wykorzystywało niespożyty żywotność czwórki, znakomitych fizycznie aktorów. Nie ma wątpliwości, że Teat(r)o Oficina obdarzył *wiejską drogę, drzewo i kamień* współczesną udręką, dzięki czemu utwór Becketta na nowo odniósł się do otaczającego świata. „Oto tropikalny Beckett w najlepszym wydaniu” – podsumował Robson.

Odległość między naszymi krajami jest ogromna, zarówno w sensie geograficznym, jak i kulturowym. Wspomnienie lotu powrotnego jest tego symbolem. Wylecieliśmy z międzynarodowego lotniska São Paulo/Guarulhos w najdłuższą noc na półkuli południowej i wróciliśmy do Gdańska w jeden z najdłuższych dni na półkuli północnej. Zdumiewające doświadczenie. Pozostaje po nim pewność, że niezależnie od dzielącej nas odległości, warto nieustannie wymieniać się pomysłami – wierzymy, że *Entre Almanach 2024* zaprasza do takiej właśnie wymiany.

Lot Dublin – Gdańsk
25 lutego 2024

Przełożyła Ewa Wiśniewska

LENDO POESIA

AFTERWARDNESS - MIMI KHALVATI

THE SOLACE OF ARTEMIS - PAULA MEEHAN

WATCHING FOR DOLPHINS - DAVID CONSTANTINE

Por David Malcolm e Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo



A leitura de um poema é, por definição, uma tarefa ligeiramente diferente da rolagem de telas e de outras formas de leitura diária. Simplesmente leva tempo e talvez seja o melhor exercício de leitura lenta. Às vezes é difícil, às vezes é desafiador, quase sempre consome tempo, mas, ao mesmo tempo, ler poesia é gratificante em muitos aspectos. Tal leitura prova que a comunicação não é necessariamente tão óbvia quanto parece. Até mesmo as palavras mais comuns são capazes de assumir significados inesperados, e os sons, ritmos e rimas que ecoam podem contribuir para dar uma nova luz ao que conhecemos. É sempre intrigante observar dispositivos poéticos em contextos cotidianos, como memes, anúncios, mídia social e assim por diante.

Ler poesia em inglês pode ser ainda mais intrigante para aqueles que não são falantes nativos. Mas, ao mesmo tempo, pode ser ainda mais gratificante. Nos últimos 15 anos, a *Between.Pomiędzy* tem explorado a leitura de poesia em uma variedade de contextos. Fizemos palestras, publicamos artigos e livros e reunimos acadêmicos de várias partes do mundo. Convidamos poetas para ler e discutir poemas escritos por eles e por outros. Conversamos com tradutores. Eles ofereceram workshops para estudantes. Visitamos várias escolas para falar sobre poetas e sua poesia. Em 2021, decidimos buscar maneiras de compartilhar o fascínio pela leitura de poesia por meio da internet. Esse esforço pode ser visto em nosso site: www.between.org.pl

1.

AFTERWARDNESS¹

*An eleven-year-old boy from Aleppo
whose eyes hold only things no longer there
– a citadel, a moat, safe rooms of shadow,
'afterwardness' in his thousand-yard stare –
years later, decades even, might turn around
to see, through the long tunnel of that gaze,
a yard, a pond, and pine trees that surround
as in a chaharbagh, four branching pathways.
Where do memories hide? the pine trees sing.
In language of course, the four pathways reply.
What if the word be lost? the pine trees sigh.
Lost, the echo comes, lost like me in air.
Then sing, the pathways answer, sigh and sing
for the echo, for nothing, no-one, nowhere.*

Mimi Khalvati



Foto: Mimi Khalvati.
Cortesia da autora.

POSTERIORIDADE

*Um garoto de onze anos de Aleppo
cujos olhos guardam apenas coisas que não estão mais lá
– uma cidadela, um fosso, salas seguras de sombras,
“posteriormente” em seu fixo olhar de mil jardas –
anos mais tarde, até mesmo décadas, poderiam se virar
para ver, através do longo túnel desse olhar,
um quintal, um lago e os pinheiros que o cercam
como em um chaharbagh, quatro caminhos que se ramificam.
Onde as memórias se escondem? Os pinheiros cantam.
Na linguagem, é claro, os quatro caminhos respondem.
E se a palavra se perder? suspiram os pinheiros.
Perdido, o eco vem, perdida como eu no ar.
Então cante, respondem os caminhos, suspire e cante
para o eco, para nada, nin-guém, lugar nenhum.*

Mimi Khalvati nasceu no Irã e cresceu na Grã-Bretanha. Ela se refere com frequência à sua origem persa/iraniana. Usa formas europeias e formas originárias do Oriente Médio (especialmente o ghazal²). Ela é uma poeta que frequentemente usa formas fixas tradicionais, como o soneto. Estudou em universidades na Suíça e em Londres. Trabalhou como diretora de teatro em Teerã. Há muitos anos, vive em Londres, trabalhando como poeta e professora de redação criativa. Khalvati publicou vários volumes de poesia premiados e é membro da Royal Society of Literature, instituição com objetivo de representar a voz dos círculos literários do Reino Unido.³

¹ Mimi Khalvati, *Afterwardness*, Carcanet Press, 2019. Publicado com a permissão da poeta e da editora.
² O ghazal[a], originário da poesia árabe, é uma forma de poema amador ou ode ao amor. Os ghazals geralmente tratam de temas de amor espiritual e romântico, expressão poética tanto da dor da perda ou separação da pessoa amada quanto da beleza do amor, apesar da dor. A forma do ghazal é antiga, tendo suas origens na poesia árabe do século VII. (Nota da Tradução)

³ Apresentação de David Malcolm e Tomasz Wiśniewski.

David Malcolm sobre os versos:

“Afterwardness” é realmente uma palavra inventada, um neologismo do inglês. Ela aparece duas vezes nesse poema acima e, portanto, deve ser importante. Ela deve se referir a um estado mental e emocional no qual o passado não pode ser evitado. O que é passado ainda está vivo e você está vivendo na pós-vida. Há uma referência a Aleppo. A cidade muito antiga foi terrivelmente danificada durante a guerra civil síria entre 2012 e 2016. Observe que a figura central (não o orador) é uma criança. Seus olhos veem “apenas coisas que não estão mais lá”. Ele deve ser um exilado da guerra, um refugiado. O presente não existe para ele, apenas o passado, o que foi perdido. Ele está vivendo em “afterwardness”. Observe os lugares mencionados na linha três. Todos eles estão associados à segurança. A cidadela era a parte de um castelo para onde se fugia a fim de escapar do perigo. O fosso era uma vala de proteção. A Gdańsk medieval tinha ambos. “Salas seguras de sombra” são autoexplicativas. Você pode se esconder lá nas sombras. Um “olhar de mil jardas” é uma frase poderosa. A criança está tão distante do presente e do que a cerca, tão traumatizada pela destruição e pela perda. Isso também é bastante assustador. Tente fazer esse olhar você mesmo. Isso certamente intimidará os outros.

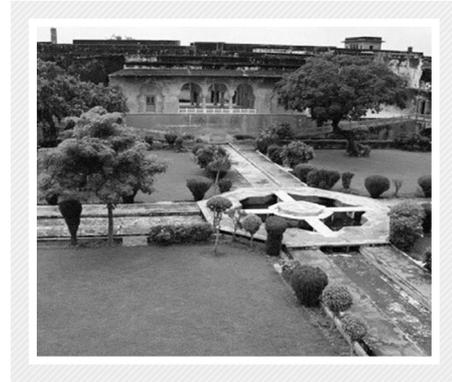


Foto de um jardim Chaharbagh.
Os quatro jardins. Foto: Divulgação

Tomasz Wiśniewski sobre os versos:

*Onde as memórias se escondem? cantam os pinheiros.
Na linguagem, é claro, os quatro caminhos respondem.
E se a palavra se perder? suspiram os pinheiros.*

*Where do memories hide? the pine trees sing.
In language of course, the four pathways reply.
What if the word be lost? the pine trees sigh.*

Essa é uma estrofe interessante, de três linhas, que podemos chamar de terceto. Cada verso é uma entrada separada que formula uma frase separada. Os interlocutores de determinadas linhas mudam, de modo que podemos reconhecer um estranho mini diálogo no qual os pinheiros e os quatro caminhos

estão envolvidos em uma conversa. A forte aliteração (*sing/sigh*, cantar/suspirar) liga os verbos que descrevem as atividades dos pinheiros, e é surpreendente que ambas as palavras em inglês se refiram aos sons que eles produzem. Dessa forma, nossa atenção é atraída para a organização sonora do poema, que é sempre um fator importante na leitura de poesia. Costumamos dizer que, dessa forma, um poema se torna autotemático, pois introduz temas intimamente relacionados às formas de sua organização. De fato, na poesia, a organização sonora é da maior importância. Outros motivos introduzidos aqui também exploram temas de caráter poético, memórias, linguagem e a palavra perdida.

David Malcolm sobre o poema inteiro:

O poema é um soneto, um gênero de poema que tem uma organização bastante rígida e tradicional. Observe que esse soneto está dividido em quatro seções. Percebeu como o foco muda ligeiramente em cada uma dessas seções? Passamos do presente da criança nas linhas 1-4 para um possível futuro em que ela poderá ver a beleza que perdeu (linhas 5-8). Em seguida, o orador faz perguntas nas linhas 9-11 (por meio das vozes dos pinheiros). Como recuperar as lembranças, especialmente se o primeiro idioma desapareceu no exílio? Então, a resposta vem nas linhas 12-14: apenas cante, cante lindamente para o eco do que foi perdido. Observe a palavra “sing” (linhas 9 e 13). A repetição não costuma ser vista como uma rima em inglês, mas isso certamente enfatiza a palavra. Dessa forma, o ato de cantar (talvez fazer poesia) torna-se central para o sexteto. Você canta para trazer de volta o que foi perdido, para recriá-lo.

Observe, também, como há uma orquestração sonora nesse poema – por exemplo: “para o eco, para nada, ninguém, lugar nenhum”. A padronização dos sons cria algo belo. Essa é a última linha, quase sempre fundamental em termos de significado geral. O *chaharbagh* é mencionado na linha 8. Há várias grafias para essa palavra persa. Dê uma olhada. Ela é bonita e oferece segurança e, portanto, é importante nesse poema. A palavra também é muito bonita. Há muitas referências à perda (de beleza, segurança) nesse poema, ao perigo (Aleppo, ser um refugiado) e a tipos de segurança (jardins, castelos, quartos). O poema também sugere que, mesmo quando tudo se foi (a linguagem, as palavras), você pode, de alguma forma, capturar os ecos em uma canção, em um belo verso. O poema incorpora isso: soa bonito, mas é sobre ausência e perda. Ele transforma a tristeza em beleza. Certamente vale a pena fazê-lo. Trata-se, é claro, de um poema sobre exílio e trauma. Mas também poderia ser sobre outras experiências – morte, perda de um ente querido.

2.

THE SOLACE OF ARTEMIS⁴

for Catriona Crowe

*I read that every polar bear alive has mitochondrial DNA
from a common mother, an Irish brown bear who once
roved out across the last ice age, and I am comforted.
It has been a long hot morning with the children of the machine,
their talk of memory, of buying it, of buying it cheap, but I,
memory keeper by trade, scan time coded in the golden hive mind
of eternity. I burn my books, I burn my whole archive:
a blaze that sears, synapses flaring cell to cell where
memory sleeps in the wax hexagonals of my doomed and melting comb.
I see him loping towards me across the vast ice field
To where I wait in the cave mouth, dreaming my cubs about the den,
my honied ones, smelling of snow and sweet oblivion.*

Paula Meehan

O CONSOLO DE ÁRTEMIS

para Catriona Crowe

*Li que todo urso polar vivo tem DNA mitocondrial
de uma mãe comum, um urso marrom irlandês que uma vez
atravessou a última era glacial, e me sinto confortado.
Tem sido uma longa e quente manhã com as crianças da máquina,
Eles falam da memória, sobre comprá-la, sobre comprá-la barata, mas eu,
guardião da memória por profissão, escaneio o tempo codificado na dourada
colmeia da eternidade.
Eu queimo meus livros, eu queimo todo o meu arquivo:
uma chama que consome, sinapses que se propagam de célula a célula onde
a memória dorme nos hexágonos de cera de meu condenado derretido penteado.
Eu o vejo correndo em círculos em minha direção pelo vasto campo de gelo
Para onde espero na boca caverna, sonhando com meus filhotes sobre a toca,
meus homenageados, com cheiro de neve e um doce esquecimento.*

⁴ Paula Meehan, *The Solace of Artemis*, Dedalus Press, 2022. Publicado com a permissão da poeta e da editora.

Paula Meehan

Por Tomasz Wiśniewski e David Malcolm



Foto: Paula Meehan.
Cortesia da autora.

Paula Meehan nasceu em uma família da classe trabalhadora em Dublin, em 1955. Ela pertence a um grupo forte de poetisas que acrescentaram uma variedade de vozes femininas à poesia irlandesa nas últimas décadas. Ela é elogiada por sua arte, na exploração da memória e atenção àqueles que vêm das margens da vida cultural.

Estudou no Trinity College Dublin (Irlanda) e na Eastern Washington University (EUA). Como poetisa, publicou suas próprias coleções de poemas, mas também está aberta à colaboração com outros artistas. Ela também é dramaturga. Suas coleções de poesia incluem: *Return and No Blame* (1984); *Reading the Sky* (1986); *The Man Who Was Marked by Winter* (1991); *Pillow Talk* (1994); *Mysteries of the Home* (1996); *Dharmakaya* (2001); *Six Sycamores* (2004), com a artista Marie Foley; e *Painting Rain* (2009). A Dedalus Press, uma editora de Dublin, publicou em 2020 *As If By Magic: Selected Poems*, que reúne trabalhos de mais de 30 anos de poesia de Meehan. Seus livros foram aclamados pelo público e pela crítica na Irlanda e internacionalmente. Ela recebeu muitos prêmios e foi traduzida para vários idiomas. Sendo apenas a segunda mulher a ocupar o cargo, foi Professora de Poesia da Irlanda de 2013 a 2016; *Imaginary Bonnets with Real Bees in Them*, publicado pela UCD Press, reúne suas palestras públicas desse período.

Tomasz Wiśniewski: uma análise de duas estrofes

Li que todo urso polar vivo tem DNA mitocondrial de uma mãe comum, um urso marrom irlandês que uma vez atravessou a última era glacial, e me sinto confortado.

I read that every polar bear alive has mitochondrial DNA from a common mother, an Irish brown bear who once roved out across the last ice age, and I am comforted.

O início de um poema é sempre crucial para o reconhecimento de motivos e temas importantes inscritos. O orador é fortemente destacado aqui, assim como o motivo da leitura. O período de tempo coberto é enorme e liga o presente à “última era glacial”. Uma busca por raízes comuns é observada no mundo dos animais, pois lá aparece um arquétipo de “urso marrom irlandês”, que supostamente é uma ancestral (notavelmente, mãe, não pai) de “todo urso polar vivo”. A familiaridade irlandesa está ligada ao Ártico Norte, e o passado remoto é justaposto ao presente. Pode-se notar também o confronto da terminologia científica contemporânea que o orador usa na linha de abertura (“DNA mitocondrial”) com o passado remoto de “uma mãe comum”. O mundo humano talvez não seja tão diferente aqui do mundo dos ursos polares. Os contrastes são refletidos no plano formal. As três linhas constituem a abertura, e ainda resta mais uma linha na primeira estrofe. Sem dúvida, a composição sintática é fortemente oposta à composição geral, e essa impressão é ainda mais reforçada pelas linhas contínuas que se repetem nessa parte até que a locutora anuncia que se sente confortada com a imagem dupla que acabou de apresentar. Há contrastes óbvios e, ainda assim, um senso de unidade foi estabelecido de alguma forma. É interessante notar que algum conforto também é dado ao leitor, que tem a oportunidade de criar uma imagem sobre a qual a oradora leu. E há uma aliteração muito boa na frase básica urso marrom (*brown bear*).

Um comentário de David Malcolm:

Os títulos são sempre importantes. Este contém *Solace* (procure se você precisar) e *Artemis*. *Solace* é conforto. *Artemis* é uma deusa grega. (O equivalente romano é, grosso modo, Diana.) Ela é uma caçadora, mas também é uma deusa das coisas selvagens e da lua. Há muitas imagens visuais disponíveis sobre ela. Esse poema estabelece contrastes (muitos poemas fazem isso como uma estratégia de envio de significado) – crianças/cubos; memória/esquecimento, máquina. Esses contrastes têm um significado. Os filhotes carregam um rastro do passado dentro deles. As crianças da máquina não. O orador se lembra do passado profundo.

Ela está conectada de alguma forma à “mente dourada da colmeia / da eternidade”. Mas ela vai queimar seus livros. Mas ainda há memória nos “hexágonos encerados” de seu cérebro. Ela parece estar optando por uma memória não tecnológica, uma memória corporal. As últimas linhas são quase sempre importantes. Observe os sons em “meus homenageados, com cheiro de neve e doce esquecimento – *my honied ones, smelling of snow and sweet oblivion*”. Os sons são repetidos. Você pode dizer que esses sons têm o objetivo de acalmar, consolar, relaxar, agradar. Como eles fazem você se sentir? Talvez isso seja “consolo”. Esse poema pode ser uma espécie de enigma. Talvez ele não queira dar respostas. Talvez ele queira fazer você pensar.

3.

WATCHING FOR DOLPHINS⁵

*In the summer months on every crossing to Piraeus
One noticed that certain passengers soon rose
From seats in the packed saloon and with serious
Looks and no acknowledgement of a common purpose
Passed forward through the small door into the bows
To watch for dolphins. One saw them lose
Every other wish. Even the lovers
Turned their desired on the sea, and a fat man
Hung with equipment to photograph the occasion
Stared like a saint, through sad bi-focals; others,
Hopeless themselves, looked to the children for they
Would see dolphins if anyone would. Day after day
Or on their last opportunity all gazed
Undecided whether a flat calm were favourable
Or a sea the sun and the wind between them raised
To a likeness of dolphins. Were gulls a sign, that fell
Screeching from the sky or over an unremarkable place
Sat in a silent school? Every face
After its character implored the sea.
All, unaccustomed, wanted epiphany,
Praying the sky would clang and the abused Aegean
Reverberate with cymbal, gong and drum.
We could not imagine more prayer, and had they then
On the waves, on the climax of our longing come
Smiling, snub-nosed, domed like satyrs, oh
We should have laughed and lifted the children up
Stranger to stranger, pointing how with a leap
They left their element, three or four times, centred,
Looping the keel. We should have felt them go*

⁵ David Constantine, *Collected Poems*, Bloodaxe Books, 2004. Publicado com a permissão do poeta e da editora.

*Further and further into the deep parts. But soon
 We were among the great tankers, under their chains
 In black water. We had not seen the dolphins
 But woke, blinking. Eyes cast down
 With no admission of disappointment the company
 Dispersed and prepared to land in the city*

David Constantine

OBSERVANDO GOLFINHOS

*Nos meses de verão, em todas as travessias para o Piraeus
 Percebia-se que certos passageiros logo se levantavam
 Dos assentos naquele salão lotado e com olhares
 Sérios e nenhum reconhecimento de um objetivo comum
 Passavam pela pequena porta que dava para a proa
 Para observar os golfinhos. Vimos que eles perderam
 Todos os outros desejos. Até os amantes
 Voltaram seus desejos para o mar, e um homem gordo
 Pendurado com equipamentos para fotografar a ocasião
 Olhou como um santo, através de tristes lentes bifocais; outros,
 Sem esperança em si mesmo, olhavam para as crianças, pois elas
 Veriam golfinhos se alguém os visse. Dia após dia
 Ou em sua última oportunidade, todos olhavam
 Indecisos se a calma plana era favorável
 Ou o mar o sol e o vento entre eles se elevaria
 A semelhança de golfinhos. Eram as gaivotas um sinal, que caíam
 Gritando do céu ou sobre um lugar incomum
 Sentadas em uma escola silente? Cada rosto
 Depois que sua personagem implorou ao mar.
 Todos, não acostumados, queriam epifania,
 Rezando para que o céu fizesse barulho e o Egeu maltratado
 Reverberasse com címbalo, gongo e tambor.
 Não podíamos imaginar mais oração, e se eles tivessem
 Nas ondas, no clímax de nosso desejo*

*Sorridentes, de nariz arrebitado, abobadados como sátiros, oh
Teríamos rido e levantado alto as crianças
De estranho para estranho, apontando como, com um salto
Elas deixaram seu elemento, três ou quatro vezes, centradas,
Dando voltas na quilha. Deveríamos tê-las sentido ir
Mais e mais para as profundezas. Mas logo
Estaríamos entre os grandes navios-tanque, sob suas correntes
Em águas negras. Não tínhamos visto os golfinhos
Mas acordamos, piscando. Olhos baixos
Sem admitir a decepção, a companhia
Se dispersou e se preparou para aterrissar na cidade*

David Constantine

Por Tomasz Wiśniewski

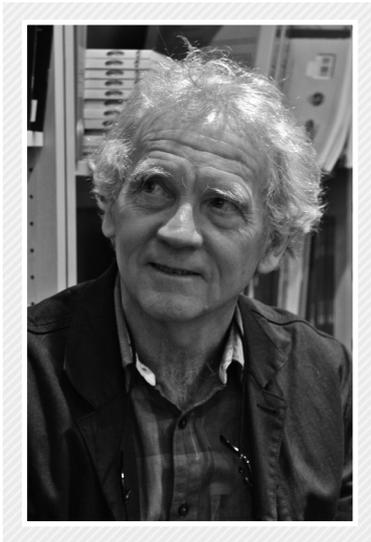


Foto: David Constantine.
Cortesia do autor.

David Constantine foi, por muitos anos, coeditor da *Modern Poetry in Translation* e professor na Universidade de Oxford. Ele foi convidado do Between.Pomiędzy Festival em 2011 e, em 2020, leu uma seleção de seus poemas para nós. Nasceu em 1944 em Salford, Lancashire, mas por muitos anos foi associado ao Queen's College, Oxford. Lecionou alemão nas Universidades de Durham e Oxford, e é em Oxford que ele vive. É poeta, escritor, editor e tradutor, e recebeu muitos prêmios distintos em todos esses campos. Seus amplos interesses interculturais na poesia europeia e, na verdade, global, contribuíram para o perfil da revista literária *Modern Poetry in Translation*, da qual foi coeditor com sua esposa Helen de 2002 a 2012. *Watching for Dolphins*, a primeira coletânea de poemas, foi publicada em 1983, e sua *Collected Poems*, em 2004. Sua poesia faz uso extensivo de uma variedade de formas derivadas de várias tradições literárias europeias. David Constantine recebeu a Medalha de Ouro da Rainha para Poesia em 2020. O prêmio foi criado em 1933 e é uma das principais distinções poéticas da Grã-Bretanha. Entre os primeiros agraciados com a medalha, estão poetas proeminentes como W.H. Auden, Philip Larkin, Ted Hughes, Jo Shapcott, Gillian Allnutt e Derek Walcott.

Tomasz Wiśniewski em poucas frases:

*Nos meses de verão, em todas as travessias para o Piraeus⁶
 Percebia-se que certos passageiros logo se levantavam
 Dos assentos no salão lotado e com olhares
 Sérios e nenhum reconhecimento de um objetivo comum
 Passavam pela pequena porta que dava para a proa
 Para observar os golfinhos. Via-se que eles perderam
 Todos os outros desejos.*

*In the summer months on every crossing to Piraeus
 One noticed that certain passengers soon rose
 From seats in the packed saloon and with serious
 Looks and no acknowledgement of a common purpose
 Passed forward through the small door into the bows
 To watch for dolphins. One saw them lose
 Every other wish.*

Mesmo uma provisória olhada nessas frases mostra como elas são diferentes, até mesmo em seu comprimento. Uma é bastante elaborada e complexa e a outra é curta e concisa. É interessante notar que a mais curta tem uma forte pausa no meio, e a pausa é exatamente onde a primeira estrofe termina e a segunda começa. Por mais curta que seja, a frase compreende duas estrofes diferentes e, dessa forma, talvez desafie o equilíbrio, a simetria e a distribuição regular. Pode-se observar a maneira como as palavras “*watch* (observe)” e “*wish* (desejo)” fazem aliteração e, dessa forma, unem as duas estrofes, pois elas descrevem os desejos internos de alguns passageiros (eles observam os golfinhos, *watch for dolphins*, e perdem seus outros desejos, *lose every other wish*). O que é descrito aqui, de maneira formal, é uma única imagem de um grupo de pessoas envolvidas em um passeio marítimo no verão na Grécia. Embora haja uma aura de empolgação para alguns passageiros, outros parecem permanecer indiferentes. Mais uma vez, o equilíbrio, a simetria e a divisão regular dos passageiros não são necessariamente a principal preocupação – aqueles que “observam os golfinhos” estão em foco. O orador parece desligado desse desejo e está mais preocupado com as pessoas e suas reações. Há um motivo de empolgação com o feriado, a consciência de que algo extraordinário pode acontecer a qualquer momento.

⁶ Porto de Atenas.

A história geral apresentada no poema é de decepção e desilusão. Embora o desejo de ver golfinhos esteja claro desde o início, isso nunca acontece. Isso causa muita frustração, mesmo que os passageiros não queiram admitir. Observe o contraste que se estabelece nas linhas finais, quando todos retornam a uma paisagem urbana e o motivo das “correntes” é fortemente enfatizado. Ao longo do poema, o orador muda seu papel de observador distante para participante dos eventos apresentados. Isso significa que ele experimenta a decepção junto com os outros. O tema das crianças é central na metáfora principal da observação dos golfinhos. O orador e outros gostariam de poder ajudar as crianças a ver o extraordinário a qualquer custo. No entanto, isso não pode ser feito, pois os golfinhos nunca aparecem sob as ondas. A questão de saber se as crianças chegam a ver essas criaturas é de importância crucial. Ela reflete a apreensão do orador com relação ao futuro. O poema é repleto de vocabulário religioso, como: “santo”, “sinal”, “epifania”, “reza”, “oração”. Mas esses motivos parecem criar um conjunto pagão de referências religiosas em vez de uma linha metafísica consistente de argumentação. Talvez isso faça parte do que Monika Szuba vê como o fascínio de David Constantine pela liquidez, pela fluidez e pelo embaçamento dos limites?

Para obter mais informações sobre as paisagens da poesia, consulte: <https://between.org.pl/education/2021>

OBRIGADO, **SENHOR**

Por Márcio-André de Sousa Haz

obrigado senhor
por estar do nosso lado
por aniquilar nossos inimigos
por disseminar o ódio e a devastação entre os que merecem
por limpar a terra com o genocídio necessário dos que nos odeiam
por lustrar o chão da sala com a cera dos miolos dos maus pensamentos
por amansar toda uma raça e fazer a raça amansada amansar outras raças
por privar do sono quem nos tira o sono
por assar com gilete o pão de quem nos rouba a comida
por nos ofertar a brutalidade como entretenimento
por não matar tão rapidamente
por vivisseccionar ao som de declarações de amor
por tornar o homicídio um ato criativo
por nos dar prazer ao infligir a dor
por não molestar somente o corpo mas também o espírito
por buscar o espírito dentro da cabeça e apagá-lo com amoníaco
por trincar os ossos até restar um pó fino que possamos cheirar
por arrancar vísceras com os dentes
por arrancar dentes com um martelo para nos proteger
por liquidificar a mão de futuros assassinos quando ainda são inocentes
por injetar cimento na artéria de quem respira o ar que é nosso
por violar as mães e as esposas dos violadores
por amputar o tampo facial dos feios e dos sujos
por transplantar para bons homens os órgãos de criminosos ainda vivos
por gotejar ácido nítrico nos olhos dos que nos olham torto
por decepar o globo ocular dos que não nos olham
por calcificar a língua dos que nos amaldiçoam

por dar a chance de nos masturbar sobre o cadáver do adversário
por criar máquinas que exterminam humanamente
por levar a miséria a quem não nos cai bem
por levar a bactéria a quem nos inveja
por criar a vingança
por nos ensinar a generosidade interessada como alternativa à indiferença
por humilhar quem não nos entende
por dar utilidade aos corpos processados e fermentados dos inúteis
por estuprar a alma daqueles cujos corpos são também inúteis
por não nos deixar saber quando assassinam por nós
por amputar os braços de quem não queremos abraçar
por gestar fetos disformes na barriga das mulheres que não amamos
por inserir agulhas em brasa pela uretra até o escroto de quem cobiça nossas mulheres
por transladar países com sofrimento
por armar o vilão para que possamos eliminá-lo sem culpa
por nos dar motivos para odiar
por fazer da política a arte da arrogância
por purificar nosso coração com o distanciamento conveniente
por não sermos a bola da vez



ELEGIA 2023

Por Maria Giulia Pinheiro

(para Carlos Drummond de Andrade, antes dos 100 de 38, antes que acabem os anos)

Trabalho sem energia para um tempo em pó,
quando as reformas e as contrações não encerram.
Posto laboriosamente os assuntos universais,
ondas de calor e frio, falta de dinheiro, excessos de fome e desejo sexual.

Influencers flodam as redes sociais em que arrasto os dedos,
e preconizam a magreza, a autoestima, a crítica sagaz, a ironia.
À noite, se cansam, escrevem sobre saúde mental e autocuidado
ou se recolhem aos volumes de sinistras distrações, estímulos, podcasts e séries.

Temo a noite pelo poder de esquecimento que encaro
e sinto que, dormindo, os problemas me dispensam de opinar.
Mas o terrível olhar do Outro prova a Grande Máquina
e me repõe, pequenina, em face de indecifráveis polêmicas.

Caminho entre mortos e com eles silencio
sobre tudo o que é do tempo e do espírito.
A literatura estragou-se, como o teatro e o amor
Ao telefone perdemos muito, muitíssimo tempo de semear.

O corpo em pânico, as digitais a diluírem, a cabeça lugar de fala da exaustão,
empreendedora do vazio,
e adiantamos para já o apocalipse.
Aceito as inundações, o genocídio, as guerras, a crise mundial, a estrutura racista, a impotência
frente ao capital e a injusta distribuição do trabalho doméstico
porque não posso, sozinha, dinamitar o Vale do Silício.

VIAGEM A ÍTACA

Por Jan Wiśniewski

Tradução: Wojciech Charchalis

Ulisses perdido
viajante dos mares sem fim
O teu caminho intrincado
não é um caminho rumo a nenhures
se Ítaca não votaste ao esquecimento

Ítaca longínqua como um sonho
Em Ítaca a Penélope fiel
De Ítaca separam-te ventos e tempestades
fome e sede
sempre novos mares e ilhas tentadoras

Eis à tua frente a Cila sanguinária
e Caríbdis que suga nas profundezas
vigiam o estreito
Terás de o transpor
para a Ítaca ansiada alcançar

Ó Ulisses, contra os obstáculos,
Quanto tempo ainda
irás persistir na busca

Porque afinal podes...
Basta lançar a âncora
e atracar por mais que um instante

Podes banquetear-te sem fim com Circe
escutar o canto encantatório das Sereias
ou na Ogígia assentar e acariciar
a imortal Calipso
Podes na corte de Alcínoo
beber a fama troiana sem fim
com a Nausícaa dos olhos mais doces
Podes
Só tens de renunciar a Ítaca
lançá-la às trevas do esquecimento

Podes
Porém, Homero com o seu livro
não te tornará imortal.

Maio de 1983

UM TEATRO DE UM OUTRO LUGAR¹

Por S.E. Gontarski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Para alguns de nós, o processo crítico, nossa prática – ou seja, o que fazemos – é fruto de uma interseção contínua e controversa de leitura, pensamento, desafio, transgressão, desvios e escrita. Geralmente é uma exploração de interstícios, de entrelaçamentos, do nada como espaço, de olhar para um outro lugar e, portanto, as figuras literárias propícias são aquelas cujo trabalho acomoda esse processo gaguejante de contração e expansão, o que James Joyce chamou de peristáltico, como estilo e heurística², que é tanto o desfazer quanto o fazer. Esse processo crítico peristáltico, uma heurística gaguejante e interrompida, encontra um de seus refúgios no espaço teatral, onde a teoria e a práxis performática desfrutam de uma simbiose, de uma mutualidade realizadora, onde a teoria é incorporada e problematizada, e o espaço entre o articulável e o inarticulável é explorado em imagens fantasmagóricas, onde a ternura do teatro é desafiada. O próprio significado pode ser declarado, apresentado, desaparecer, reaparecer – ou não.

Nos últimos 12 anos, mais ou menos, o **Festival Between.Pomiędzy** (*Pomiędzy e Between* querem significar Entre, em inglês e polonês) de literatura, teoria e performance, sob a direção guerreira do Prof. Tomasz Wiśniewski e de sua equipe, vem proporcionando



Ensaio da produção bilíngue (polonês/ inglês) de *Ohio Impromptu*, de Samuel Beckett. Da esquerda para a direita, o ator britânico John McKenna e o lendário ator polonês Ryszard Ronczewski. Foto de Marsha Gontarski.

¹ *A Theatre of Elsewhere*. Artigo originalmente publicado em 5 dezembro de 2023 em <https://thetheatretimes.com/a-theatre-of-elsewhere/>

² Etimologia: Do grego, "descobrir". Nos estudos de retórica e composição, uma heurística é uma estratégia ou um conjunto de estratégias para explorar tópicos, construir argumentos e descobrir soluções para problemas (NT).



Colaboradores internacionais (da esquerda para a direita), o lendário ator polonês Ryszard Ronczewski, o diretor S. Gontarski e o ator britânico John McKenna.
Foto de Marsha Gontarski

a oportunidade singular para essa estética de hesitações, um espaço em que esses interstícios podem ser sondados, explorados, rompidos, às vezes sem produto estético algum, como pura pesquisa teatral, mas às vezes produzindo entidades tangíveis.

O experimento mais intenso, na pesquisa literária e no espetáculo, do referido Festival, baseia-se em um intenso cruzamento de partícipes que o *Between.Pomiędzy* continua a atrair, e essa seção transversal inclui tanto talentos locais quanto grandes figuras internacionais. Essa mistura gerou uma espécie de polinização cruzada de personalidades, ideias e habilidades, incluindo apresentações multilíngues e produções híbridas de espetáculos ao vivo e filmados.

Grande parte de meus experimentos teatrais são inspirados em Beckett que, em uma carta a Hans Naumann, de 17 de fevereiro de 1954, fala sobre a questão das influências criativas em sua obra. Em resposta à pergunta de Naumann, sobre se a obra de Kafka já desempenhou algum papel em sua vida espiritual, o autor respondeu:

Não estou tentando resistir a influências. Apenas observo que sempre fui um mau leitor, incuravelmente desatento, à procura de um outro lugar [‘à l’affût d’un ailleurs’]. E acho que eu posso dizer, sem nenhum espírito de paradoxo, que as experiências de leitura que mais me afetaram foram aquelas que melhor me enviaram para aquele outro lugar.³

³ Beckett, Samuel. Letter to Hans Naumann. 17 Feb. 1954. *The Letters of Samuel Beckett*, vol. 2 (1941–56), edited by Craig, George et al., Cambridge UP, 2011, pp. 460–65.

Esse elogio da desatenção é o que Catherine Belsey poderia chamar de minha “Prática Crítica”, não tanto à influência, ou seja, a aquilo que sugere uma linhagem adotada, mas a de um olhar distante, uma estética “à procura de um outro lugar”, que evita a duplicação que a influência sugere. Ela é impulsionada por algo como uma hesitação criativa, uma incerteza ou distração criativa que corta para dentro ou atravessa os espaços atuais, na página ou palco⁴, e os divide, corta as linhas de pensamento recebidas, abre-as para entidades anteriormente negligenciadas, subestimadas e mal interpretadas que residem em outro lugar.

O que se segue agora é uma série de imagens do que se tornou, surpreendentemente, inadvertidamente, um engajamento com um teatro (e uma crítica) de um outro lugar em uma busca pelo que está faltando, escondido, negligenciado, perdido.

Esse processo de pesquisa da descoberta também pode ser facilitado por acidente ou conjunção fortuita. Fazendo uma pausa nos ensaios de *mas as nuvens* ... (*... but the clouds* ...) fui até o bar do teatro para tomar um refresco, para adultos. Sentei-me ao lado de alguém que segurava um saco de instrumentos curiosos, que acabaram se revelando serem flautas tibetanas.

Era um músico polonês, Łukasz Sabat. Depois de uma breve conversa, convidei-o a subir ao teatro para participar dos ensaios, o que ele fez e aí começou a improvisar melodias em vários instrumentos, criando um som sinistro, mas reconfortante transe misterioso, porém calmante, semelhante ao *ommmm*, que pontua nossa sensação de querer estar em outro lugar. Ele tocou durante o restante dos ensaios, mas decidimos não usar a música no filme final em deferência à proibição frequentemente expressa

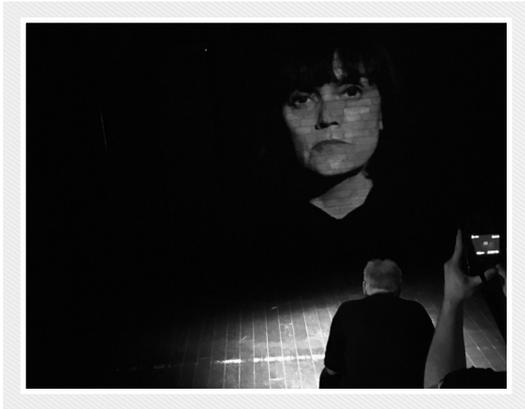


Oficina da produção bilíngue (polonês/inglês) de *Ohio Impromptu*, de Samuel Beckett. Da esquerda para a direita, McKenna e Ronczewski. Foto de Marsha Gontarski.



Łukasz Sabat improvisando nos ensaios de ... *but the clouds* ... Foto de Marsha Gontarski.

⁴ O termo em inglês, muito poético, é *on page or on stage*. (NT)



Encenação e filmagem da telepeça de Samuel Beckett ... *mas as nuvens* ... com a atriz britânica Lil Warren e os diretores de fotografia poloneses Szymon Uliasz e Magdalena Gibała. *Between.Pomiędzy* 2018. Foto de Marsha Gontarski.

por Beckett contra aprimoramentos musicais na performance. Eu agora considero essa decisão uma falha (*mistake*), o resultado de uma deferência indevida, entretanto gostaria de ter uma segunda chance, a de criar uma nova produção de outra telepeça de Beckett, agora com menos respeito, menos deferência, o *Ghost Trio* (Trio Fantasma), por exemplo, com as improvisações musicais de Sabat.

O elemento internacional do *Between.Pomiędzy* é uma via de mão dupla, e a polinização cruzada pode se estender da Polônia até o hemisfério sul, como em uma série de workshops por mim realizados com atores brasileiros e convidados do grupo de teatro *Máskara*, em Goiânia (Brasil).



Set da filmagem da telepeça de Samuel Beckett, frente ao Mar Báltico, concebida, organizada e dirigida por S. E. Gontarski. Filme *Beckett no Báltico: Trabalho de um amor perdido* (*Beckett on the Baltic: Love's Labor's Lost*), com John McKenna e os cineastas poloneses Szymon Uliasz e Artur Karwat. Filme editado por Szymon Uliasz, rodado durante a Conferência Literária e o Festival *Between.Pomiędzy*, 2019. Foto de Marsha Gontarski.

Esses workshops distintos, exercícios de técnica de atuação projetados para ampliar as possibilidades criativas, levaram à criação de uma *Noite de Samuel Beckett: Breath-Texts-Breath* (Respiração-Textos-Respiração⁵). A performance foi encenada em Londres, depois apresentada como parte da Academia de Teatro da Universidade Estadual da Flórida em Londres (um centro de treinamento de atores) e, posteriormente, fez uma turnê pela Polônia com uma participação internacional no Festival Between.Pomiędzy.

No ano seguinte conseguimos uma certa compensação da timidez dos workshops ... *but the clouds* ... com uma outra produção que agora racharia as paredes do teatro, um experimento que foi concebido como um filme desde o início, uma composição de fracassos amorosos chamada *Beckett on the Baltic: Love's Labor's Lost* (*Beckett no Báltico: Trabalho de um Amor Perdido*), que assumia um espaço específico e reconhecível, completo com pontos de referência, e os desalojava, tornando a paisagem (ou a paisagem marítima, em inglês *landscape or seascape* - NT) irrelevante para nenhum lugar ou o outro lugar das assombrações do protagonista, sua vida entre fantasmas em um algum outro lugar (do Báltico, pelo menos), um espaço externo que foi substituído pelas assombrações do protagonista.

Essas assombrações sim, eram agora pontuadas por música, o Quarteto de Cordas Salesiano executando o *Animato con passione. Largo. Lento dolcissimo*, de Andrzej Korzanowski, e a *Song to the Virgin Mary* (Canção para a Virgem Maria) para sexteto de cordas de



Máskara - Ensaios em Goiânia, 2010.
Fotos: Robson Corrêa de Camargo

⁵ Há que se lembrar que o texto teatral mais curto de Beckett, sem atores e palavras, se chama Respiração ou *Breath*. (NT)



Breath—Texts—Breath
(*Respiração-Textos-Respiração*),
fotos da produção encenada no
teatro e livraria Calder, Londres,
em 2, 8 e 9 dezembro de 2010,
repetida em 15-16 Abril de 2011.

O tour polonês começou no
Teatr Wybrzeże, Scena Kameralna,
Sopot, Polônia, em 20 de maio de
2011; e ainda no Teatr w Oknie,
Gdańsk, Polônia, dias 21-22
maio de 2011. As apresentações
polonesas incluíram e foram
aprimoradas por Antoni Libera, na
leitura de sua tradução polonesa
ao texto do título.
Fotos: Marsha Gontarski.

Andrzej Panufnik⁶. Os fantasmas que foram animados e tão visíveis no workshop *Ohio Impromptu* (fotos iniciais) foram agora devolvidos ao reino do invisível, dentro da prisão da memória.

Tão importante quanto a adição da música à mistura internacional de *Beckett no Báltico: Love's Labor's Lost* foi a determinação de desviar, quebrar o molde, ir para algum outro lugar, recalibrar a ideia de influência, que Beckett compreendeu plenamente em 1954 (logo depois de se tornar um dramaturgo profissional, um ano após a estreia mundial de *Godot*) com sua resposta à questão da influência de Kafka em seu trabalho.

No pensamento de Beckett, influência era simplesmente um sinônimo de atraso, repetição, uma preocupação com a qual ele se debatera por um tempo em seu relacionamento com James Joyce – e agora, aparentemente, também com Kafka. Até hoje, no entanto, os críticos insistem em repetir o clichê de que Beckett era o herdeiro de Joyce, uma espécie de filho intelectual de linhagem direta.

Se considerarmos *Beckett no Báltico* como o ponto final de uma série de workshops sobre Beckett no *Between.Pomiędzy Festival* (na verdade, mais uma pausa do que um ponto final), isso pode ser considerado um ponto pouco beckettiano. E assim é, da natureza do experimento, que esses workshops internacionais promovam, esticando um texto, gerando alternativas, sondando possibilidades e, o mais importante, desviando, evitando a repetição, evitando a duplicação. Afinal, essa é a função de pesquisa de oferecer as oficinas de teatro, em resumo, nesse caso, o de apresentar outras histórias de fantasmas possíveis e alternativas, a partir de um centro específico, e agora em um outro lugar, dominado por ecos visuais e agrupamentos de imagens.

⁶ Veja trechos do álbum de 2003 apresentados na Polskie Radio Katowice: <https://www.youtube.com/watch?v=sFVlx0uuIVg> e <https://youtu.be/sFVlx0uuIVg>.

Retrato do autor/diretor Stanley Gontarski olhando para um outro lugar. Foto de Marsha Gontarski.

Referências

Between.Pomiędzy. Link do festival: <https://www.between.org.pl/en/festivals/kosmopolis/between-research/chapter-3>

Breath—Text—Breath: <https://www.youtube.com/watch?v=FxnTzeCtdO0>

Gontarski, S. E. "Ghosts of Love: 'Ohio Impromptu,' and '... but the Clouds ...'"

Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 30, no. 2, 2018, pp. 167–78. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26552595>. Accessed 17 Nov. 2023.

Gontarski, S. E. "An American bitch: Beckett's 'Love's Labor's Lost.'" *Tekstualia*, 2020; 2 (6): 73-86. (Special issue: *Islands and Laboratories*). Eds. Tomasz Wiśniewski, Klaudia Łączyńska, and Izabella Curyłło Klag.

<https://tekstualiascience.com/resources/html/article/details?id=209767&preview=true>

Malcolm, David. "Review of "Breath—Text—Breath": "Street Beckett in London," *The Beckett Circle: Newsletter of the Samuel Beckett Society*. Vol. 34, No. 1 (2011): 1-2.

Sabat, Łukasz. <https://soundcloud.com/look-sabat>

"Samuel Beckett Presented on Screen and Stage": <https://english.fsu.edu/article/samuel-beckett-presented-screen-and-stage>



CURTA!!! **BECKETT**¹

Por Ronei Vieira Nogueira e Robson Corrêa de Camargo

Tradução: Robson Corrêa de Camargo



Curta Beckett (ambiguamente divirta-se com Beckett e *Peças Curtas* de Beckett), 2014. Foto de Robson Corrêa de Camargo.

O Máskara – núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance – é um coletivo artístico e acadêmico fundado em 2002, em Goiânia. Está vinculado à Escola de Música e Artes Cênicas e à Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado de Goiás. A pesquisa acadêmica realizada por seus membros é diversificada e leva em conta interesses individuais e diferentes formas de ver e entender o mundo. Compartilha interesses em pesquisas relacionadas às performances artísticas e culturais de Goiás, do Brasil e

do mundo. Nos trabalhos cênicos do Máskara, busca-se explorar o corpo de forma orgânica, ou seja, entendendo que o movimento, a respiração, a voz, as subjetividades, os pensamentos e as sensações atuam juntos e interagem constantemente na construção das ações psicofísicas e vocais dos atores no núcleo da performance.

O coletivo tem produzido performances artísticas de autores latino-americanos, como o dramaturgo brasileiro e carioca Nelson Rodrigues (1912-1980), o poeta goiano Bernardo Élis (1915-1997) e o poeta cubano exilado José Triana (1931-2018). No entanto, foi em suas sucessivas aproximações, tentativas e experimentações com as performances de várias obras do irlandês Samuel Beckett (1906-1989) que o Máskara se fortaleceu como grupo de pesquisa na cidade de Goiânia. Entregam um Beckett pintado com suas próprias cores, as diferentes cores do cerrado goiano, de outros cantos do nosso país e também, por que não, de outros países, antropófagos por opção. A primeira produção

¹ Publicado originalmente em <https://thetheatretimes.com/building-bridges-interweaving-beckett-brazil-and-poland/>

de Beckett feita pelo grupo de pesquisa foi *Esperando Godot* (2005), seguida por *Companhia* (2009) e *Quê Onde* (2010). Esta última produção foi a primeira experiência internacional do grupo, convidado para o Festival Beckett em Buenos Aires, Argentina, onde também ocorreu sua estreia. Em 2014, o grupo retornou a Beckett em uma compilação de peças curtas intitulada *Curta Beckett* e, em 2016, desenvolveu uma adaptação para o palco da peça radiofônica *Cascando*, intitulada *CascandoBeckett: Uma Imagem, como outra Qualquer*.



Companhia. Máskara. Foto: André Conrado. Cena de abertura, o espetáculo é desenvolvido na penumbra quase total, com os espectadores sentados nas cadeiras, com os artistas envolvendo a plateia individualmente em formas sensíveis, com o tato, o cheiro, o sussurro.

A relação do Máskara com o Festival Between.Pomiędzy de Literatura e Teatro (em Gdańsk/Sopot, Polônia) também começou com um trabalho baseado nas peças de Samuel Beckett. Em 2010, Robson Corrêa de Camargo, diretor do núcleo de pesquisa Máskara, foi convidado a conduzir uma pequena oficina de teatro no então chamado Festival Back to the Beckett Text (De Volta aos textos de Beckett). No ano seguinte, em 2011, dirigiu uma peça beckettiana com atores poloneses e lituanos na cidade de Sopot. Nessa ocasião, uma adaptação de *Fim de Jogo* foi apresentada como parte do projeto chamado *Gra Beckettta* (Jogando Beckett). Após esses primeiros encontros, o coletivo participou do festival de 2018, onde o diretor, juntamente com os atores Ronei Vieira, Allan Lourenço, Mariana Tagliari e Ilmara Damasceno, colaborou com atores locais da companhia Teatr Gdynia Główna, de Gdynia. Juntos, os atores poloneses e

brasileiros apresentaram *Company* (Companhia). Camargo, Tagliari e Lourenço também participaram de seminários acadêmicos apresentando trabalhos no Seminário Samuel Beckett da Universidade de Gdańsk e reflexões sobre as apresentações de Máskara no Brasil.



Curta Beckett (ambiguamente divirta-se com Beckett e Peças Curtas de Beckett), 2014. Foto de Robson Corrêa de Camargo.

Em maio de 2021, realizado remotamente por causa da pandemia de Covid-19, o centro de pesquisa Máskara esteve novamente presente no Festival Between.Pomiędzy e participou de duas atividades. A primeira foi a conferência *The Island of Youth*, na qual três pesquisadores do Máskara apresentaram trabalhos. Ronei Vieira refletiu sobre a transcrição do texto dramático *La Noche de los Asesinos* (*A Noite dos Assassinos*), do dramaturgo cubano José Triana, para uma performance cênica do Máskara.

Eduardo Teixeira discutiu as possibilidades de relações estéticas entre o diretor polonês Zbigniew Marian Ziemiński e o diretor russo Vsevolod Meyerhold, e Luís Guilherme Barbosa analisou os conceitos de espaço arquitetônico sensível e espaço cênico teatral.

A outra atividade em que o Máskara esteve presente em Gdańsk foi o Seminário Beckett, de 2021, onde foi discutido o 40º aniversário da estreia do *Ohio Impromptu* de Samuel Beckett. Robson Corrêa de Camargo (Brasil), Stanley Gontarski (EUA), Nicholas Johnson (Irlanda), Paul S. Shields (EUA), Octavian Saiu (Romênia) e Tomasz Wiśniewski (Polônia) participaram da mesa redonda.



Improviso de Ohio. Máskara - Centro de Pesquisa Transdisciplinar em Teatro, Dança e Performance. 2021. Foto: Erik Ely.

Originalmente escrito para o simpósio “Samuel Beckett: Humanist Perspectives”, realizado na Universidade de Ohio em 1981, a pedido de um dos principais estudiosos de Beckett, Stanley Gontarski, *Ohio Impromptu* é uma das peças curtas perturbadoras de Beckett. O autor se propôs a escrever uma improvisação, um gênero de peça que tem o ator como o centro do espetáculo, no qual ele encena uma possível improvisação satírica para defender a arte do ator. No entanto, a peça de Beckett difere do formato clássico do gênero por encenar um ato de leitura, escrita e ensaio, e não uma improvisação dos atores. Dois personagens, “tão parecidos quanto possível”, concentram-se em uma história lida em um grande livro aberto até suas últimas páginas. A professora e pesquisadora brasileira Célia Berretini argumenta que a semelhança entre os personagens sugere que eles são duas metades de um eu, embora com identidades diferentes: o Leitor e o Ouvinte.

As ações na peça, lentas e às vezes dando a sensação de imobilidade, são esparsas e repetitivas. O Leitor lê enquanto o Ouvinte ouve. Este último bate a mão na mesa para interromper a ação do primeiro, demonstra desconforto e, assim, exige a repetição de determinada passagem ou autoriza a sequência da leitura. As ações narradas são, como em várias outras peças de Beckett (*Rockaby*, *Krapp's Last Tape*, *Play* e *Not I*, entre outras), um convite para que a imaginação do espectador crie múltiplas interpretações. A repetição, os micro-

movimentos e a sutileza das ações dos atores exigem que o público se torne o que o diretor russo Vsevolod Meyerhold (1874-1940) definiu como o quarto criador. No caso da obra de Samuel Beckett, e mais especificamente em *Ohio Impromptu*, o texto provoca a criação de imagens que às vezes se afastam da imagem apresentada no palco e às vezes a reforçam. Assim, ele instiga uma pluralidade de leituras, incluindo identificação e estranhamento, e jornadas particulares do leitor/espectador. Juntamente com o autor, os atores e o diretor compõem os significados da peça ou a ausência deles.



Haroldo Di Piedro como o leitor na abertura de *Curta Beckett*, 2014. Foto: Robson Corrêa de Camargo.

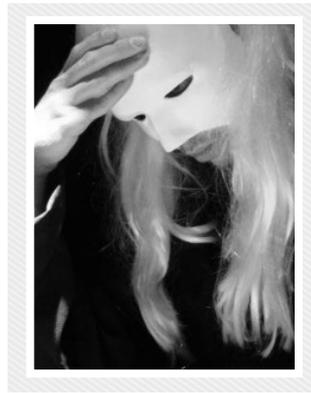
“Pouco resta para contar” é a primeira frase preferida pelo leitor, após abrir as páginas finais do livro. A frase sugere que o espectador chegou para testemunhar algo que já está acontecendo há algum tempo, e a situação é semelhante a ler um livro do meio para o fim ou chegar atrasado ao cinema ou ao teatro. Assim, guiado pela imagem daquelas figuras de cabelos brancos e vestes negras, ou pelas imagens desenhadas na forma de palavras no

espaço, o espectador busca criar seu próprio enredo, possibilitando olhar para um terceiro espelho ou sentar-se à mesa ao lado do Leitor e do Ouvinte. Qual seria o reflexo do espectador, o Leitor ou o Ouvinte? Ou, se eles são reflexos um do outro, qual é a terceira imagem refletida? Quem será a figura duplicada? Nesse processo de reconhecimento pelo espectador, é possível que ocorra uma fusão. Parafraseando *Ohio Impromptu*, sem nunca trocarem uma palavra, eles se tornariam um só. Todos eles, leitor, ouvinte e espectador.

Embora Beckett ofereça um texto repleto de imagens que são descritas na ação do leitor e, por sua vez, traga ao palco duas figuras quase imóveis, é importante enfatizar que a força de *Ohio Impromptu* está justamente nessa oposição. A imagem se move lentamente, o texto é lido com a mesma lentidão, mas as imagens faladas e produzidas são muitas. A abordagem do *Máskara* a esse pequeno texto baseia-se na investigação dos corpos que serão habitados, provocados e dilatados no tempo.

Ressignificando algumas das imagens cênicas e direções propostas por Samuel Beckett, *Improvisado de Ohio*, dirigido por Robson Corrêa de Camargo, proporciona aos atores um espaço de diálogo entre as subjetividades apresentadas e as palavras do texto, e entre as ações propostas pelo dramaturgo e a criação de novas ações a partir da descoberta de subtextos. É um improviso da memória e da imaginação. Haroldo Di Piedro faz

um exercício de aproximação e distanciamento em sua fala, ou seja, traz o texto para perto de si como se fosse uma memória pessoal, tornando presente no momento em que a memória é externalizada. Em outras passagens, a memória afasta a trama de si mesma e é verbalizada por alguém que narra a história de outra pessoa ou usa o texto para animar ou provocar um terceiro. Esse jogo também está presente nos gestos do intérprete e na relação minimalista que ele constrói com o ouvinte, que é seu duplo. Portanto, o Leitor está em um relacionamento que ele constrói consigo mesmo como o outro.



Ronei Vieira como o Ouvinte na abertura de *Curta Beckett*, 2014. Foto: Robson Corrêa de Camargo.

Os gestos de Ronei Vieira e Haroldo Di Piedro são sutis, delicados e lentos, mas cada um deles rompe com a imobilidade proposta pelo próprio Beckett. As batidas na mesa com a mão aberta, como os sons produzidos pelas mãos e pés na catira, dança brasileira, criam um drama próprio. Elas destacam as sensações e os sentimentos desse Ouvinte que, assim como o Leitor dessa produção, não esconde

o rosto com as mãos durante quase toda a apresentação. Os personagens trocam olhares, reconhecem e estranham um ao outro; julgam e acolhem. A nuance pode ser percebida por meio da fala e da forma como os pequenos movimentos inseridos são executados: alisar a tampa da mesa, virar a página do livro, olhar para o chapéu, mover as unhas, impedir que a página vire etc. Máscara, então, destaca e expande o não dito e as repetições que são o fio condutor de *Ohio Impromptu*.

O coletivo faz uso de longas perucas brancas, conforme proposto por Beckett no texto original, e máscaras brancas, desenhadas e confeccionadas por Haroldo Di Piedro, para criar a imagem do duplo ou o duplo da imagem. A ideia das máscaras surgiu inicialmente porque essa cena tem dois atores com aparências muito diferentes. No *Improviso de Ohio*, o grupo usa a máscara para enfatizar a estranheza e, ao mesmo tempo, como um elemento que aumenta a ilusão de que as duas figuras são a mesma pessoa ou um reflexo, um duplo. Dessa forma, reforça o convite aos espectadores para que usem sua imaginação e também se sintam mascarados. Não há exploração de gestos excessivos ou amplos, nem congelamento das possibilidades expressivas do rosto. Os atores mantiveram a sutileza dos movimentos e encontraram expressões faciais que se distanciaram da ideia do cômico facilmente vinculada ao uso de máscaras.



Assim, para participar do Between.Pomiędzy Festival, o grupo se inspirou para criar uma leitura audiovisual de sua versão de *Ohio Impromptu* produzida para o palco em 2014. Considerando que, de acordo com o sociólogo e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin, o ator de cinema não fala diretamente com o público e, portanto, perde a possibilidade de moldar sua performance com base em um diálogo sensorial com a plateia, o Máskara convidou Erik Ely – um jovem cineasta de Goiás – para participar do processo de criação audiovisual. A partir da ação dos atores, agora em uma moldura diante de um espelho, inspirada em uma foto do artista, dramaturgo e romancista polonês Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) chamada *Multiple self-portraits in mirrors*, de 1915-1916, o cineasta utilizou o sistema como um espectador curioso, que prestava atenção a cada pequeno movimento da cena. Assim, devido às possibilidades contemporâneas de diálogo entre o teatro e o meio audiovisual, a participação virtual do Máskara em Between.Pomiędzy tornou-se possível, mesmo em um momento de estranho e profundo distanciamento social. Imagens dentro de imagens, dentro de imagens. Imagine.



Foto de Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939): Múltiplos autorretratos no espelho. Apresenta Witkiewicz com o uniforme do Regimento Russo Pavlovsky. 1915-1917

ESPERANDO POR LUCKY E QUÊ ONDE – UMA DOSE DUPLA DE UM BECKETT BRASILEIRO APRESENTADA NO BETWEEN.POMIĘDZY DISPERSED FESTIVAL DE 2023

Por Martin Blaszk¹

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Esperando por Lucky (Waiting for Lucky) e *Quê Onde*² foram apresentados na noite de sexta-feira, 19 de maio de 2023, no Teatr BOTO (Teatro Boto), em Sopot, como parte do Between.Pomiędzy Dispersed Festival 2023. Isso estava de bem acordo com as edições anteriores do festival, em que performances não canônicas de textos de Samuel Beckett haviam sido encenadas ou exibidas em filme.

Tais ocorrências anteriores incluíram versões encenadas de *Krapp's Last Tape* e *Company* (2018), e filmes de *Happy Days* (com a conhecida atriz polonesa Maja Komorowska) (2010), *Rockaby*, *Rough for Theatre I* e *Breath* (2021). Enquanto isso, como parte do festival daquele ano, Stanley E. Gontarski discutiu e depois compartilhou a documentação visual da criação de sua encenação de *Ohio Impromptu* no festival Between.Pomiędzy de 2018 e de seus filmes baseados nos textos de Beckett *...but the clouds...* (2018) e *Beckett on the Baltic* (2019)³. Enquanto isso, no mesmo programa da

¹ Uma resenha crítica.

² *Quê Onde* é baseado na obra de Samuel Beckett. Quando o título *What Where* é traduzido do português para o inglês, lê-se *Quê Onde*. No entanto, o diretor e os atores envolvidos nessa produção fazem questão de salientar que essa não é a peça *What Where* de Beckett, embora o texto seja o mesmo.

³ *Beckett on the Baltic*, com o subtítulo *Love's Labour's Lost* (Trabalho de Amor Perdido), foi o resultado do trabalho de laboratório no Between.Pomiędzy Festival em maio de 2018. *...but the clouds...* foi uma peça de televisão escrita por Beckett em 1976. Uma versão cinematográfica de Gontarski foi criada como parte do trabalho de laboratório no Between.Pomiędzy Festival em 2017.

dupla performance brasileira, houve uma conversa com Wang Chong, um teatrólogo da China que, em 2021, apresentou sua versão on-line de *Waiting for Godot* em Wuhan durante o lockdown da COVID-19. Na segunda parte da programação, na noite de sexta-feira, quando estavam programadas as peças *Esperando por Lucky* e *Quê Onde*, o público do Teatro Boto estava preparado para interpretações audaciosas do texto de Beckett – e o que eles viram certamente correspondeu às expectativas.

Esperando por Lucky é claramente baseado no personagem Lucky de *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, e se concentra em suas ações na peça, bem como em seu único discurso, aproximadamente três quartos do primeiro ato – um discurso de emoções reprimidas e, aparentemente, sem sentido, contra sua posição (condição) de escravo de Pozzo, mas também contra o mundo em geral. Essa apresentação se concentra em apenas uma pequena parte de *Waiting for Godot* e, portanto, oferece uma oportunidade para um close-up extremo de *Lucky* e dos problemas que ele carrega consigo. Além disso, como *Esperando por Lucky* foi apresentada em português para um público internacional, a recepção do drama dependeu mais das habilidades vocais e físicas do ator, Ronei Vieira, do que do texto como principal meio de transmissão de significado – embora, como o público era composto em parte por estudiosos de Beckett, é justo supor que, em suas imaginações, muitas pessoas “ouviram” suas próprias versões linguísticas do solilóquio enquanto ele era apresentado.

Esperando por Lucky começa com força e, para algumas pessoas na plateia, que como eu estava assistindo, com um choque. O espaço do Boto Theatre é pequeno, uma caixa preta em um primeiro andar com um palco de aproximadamente 6 por 8 metros de tamanho. Para chegar aos seus assentos, o público entra subindo um lance de escadas e atravessando o lado direito do palco, enquanto os atores devem entrar pelo mesmo caminho ou pelo lado direito/esquerdo do palco a partir de duas pequenas salas adjacentes à área de apresentação. Em *Esperando por Lucky*, o palco estava vazio, com exceção de uma tela desenrolada para projeção na parede do fundo e uma cadeira de rodas, no lado esquerdo do palco, que continha o que parecia ser um manequim sobrecarregado com duas malas pressionando seu peito e colo.

O início da apresentação não foi anunciado, mas ocorreu repentinamente quando o manequim ganhou vida e se deslocou até o centro do espaço no palco. Isso fez com que algumas pessoas ao meu redor ficassem ofegantes, pois era inesperado – o manequim ganhando vida. Ao mesmo tempo, uma projeção de vídeo no telão atrás mostrava uma cerimônia tribal brasileira: grandes figuras adornadas com enfeites corporais vermelhos, brancos e pretos, e pintadas em cores seme-



Ronei Vieira, *Esperando Por Lucky (Waiting for Lucky)*, no *Between.Pomiędzy Dispersed Festival 2023*. Foto: Robson Corrêa de Camargo.

Entretanto, parece haver outras questões aludidas, além da experiência pessoal de Lucky com a injustiça. A justaposição do monólogo de Beckett sobre Lucky com uma cerimônia tribal projetada, o Kuarup, realizada pelos povos indígenas da região do Xingu, no Brasil⁶ – o poderoso retrato do primeiro em carne e osso e a presença hipnotizante do segundo na tela – sugere algo mais profundo, algo enraizado na experiência brasileira. Nesse sentido, o universal e o abstrato de Beckett servem ao aqui e agora de situações particulares: a necessidade de garantir o florescimento dos modos de vida dos povos indígenas, apesar dos ataques a eles por parte de empresas madeireiras e mineradoras ávidas por lucro; o imperativo de abraçar um processo de antropofagia – canibalismo que envolve uma cultura que toma de outra para se revigorar sem se render à segunda cultura – de modo que, nesse caso, as influências ocidentais sejam sintetizadas de forma significativa, em vez de serem uma importação forçada, inadequada e, portanto, ineficaz. *Esperando por Lucky*, atuado por Vieira e dirigido por Robson Corrêa de Camargo, consegue esses dois feitos. Além disso, e o que é mais importante, reconfigura o que Beckett poderia ser, em vez do que é permitido ser, em termos do cânone reconhecido. Esse Lucky mostra a possibilidade de se manter a integridade do personagem beckettiano, mas adaptando-o a um novo propósito.

Eu tinha visto o *Quê Onde*⁷ do Máskara antes, em sua casa de origem em Goiânia. A apresentação foi poderosa. A versão filmada serviu apenas para apoiar a força da apresentação ao

6 Cerimônia que celebra o renascimento, o retorno à vida dos mortos pelo criador do mundo Mawutzinin.

7 O nome completo da companhia é: Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. Ela inclui atores de Goiânia e estudantes de doutorado da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, localizada na região central do Brasil.

vivo e também revelou elementos que não eram tão aparentes na versão encenada. A força dessa interpretação, novamente dirigida por Robson Corrêa de Camargo e estrelada por Ronei Vieira, além de Edlúcia Barros, Dorivânia Xavier, Ilmara Damasceno e Allan Lourenço, é, sem dúvida, a fisicalidade e o uso da voz pelos atores, que trabalham em plena harmonia com sua versão do texto de Beckett. Além disso, por meio da habilidade do diretor e dos atores, bem como das particularidades da interpretação, essa apresentação leva o texto original do dramaturgo muito além. A peça original *What Where* de Beckett, que normalmente tem um tempo de apresentação de 10 minutos, nas mãos da equipe do Máskara que interpreta *Quê Onde* tem uma duração de aproximadamente 50 minutos. Tanto na apresentação ao vivo quanto na versão filmada, os atores acrescentam movimentos que não estão no roteiro de Beckett.



Imagem do filme *Quê Onde*, filmagem e edição de Erik Ely e Hudson Cândido.

Eles se arrastam para suas posições no palco. Suas ações são lentas e cheias de dor: dor na forma como os atores as encenam, dor para se assistir.

Bam, como talvez um líder, fica de pé: cabeça erguida, mãos e braços pressionados para baixo, de modo que a figura parece ter se empurrado para uma posição superior. E, de fato, assim como no texto de Beckett, Bam é a presença dominante no filme, enquanto V (voz de Bam), fornecida por Allan Lourenço, acrescenta uma qualidade sonora – onerosa – de acordo com a ameaça que Bam representa. Isso se torna ainda mais perceptível pela interpretação de Vieira. Como mencionei anteriormente, Vieira é um ator beckettiano consumado, ele confere aos personagens que habita – dá vida a eles – qualidades de abstração, mas também uma fisicalidade tangível (mesmo em filme) que é tão apropriada para Lucky quanto para Bam. O Bam de Vieira se mantém firme e, portanto, domina não apenas com suas palavras, mas também com sua estatura. O Bom encapuzado, como alguém que é torturado, entra e sai do palco com relutância. Interpretada por Edlúcia Barros, Bom se encolhe e se move de forma contorcida, estendendo e retirando os braços em giros rígidos, flexionando e desdobrando os dedos em nós artríticos que sugerem que esse encontro é tão traumático para ela quanto a tortura que sofreu fora do palco – cuja natureza está implícita no texto

de Beckett. A interpretação magistral de Barros capta todo o horror de sua dor e sofrimento físico, bem como a dúvida entorpecente sentida pelos torturados.

Enquanto isso, Bim, de Dorivânia Xavier, e Bem, de Ilmara Damasceno, mostram a arrogância daqueles que estão envolvidos no processo de infligir tortura. Eles entram com rigidez, com contorções de braços e mãos semelhantes às de Bom, mas enquanto Bom está encapuzado e mantém uma postura baixa, Bim e Bem se apresentam orgulhosos para se reportar a Bam e receber novas ordens. Os atores também conferem a cada um de seus personagens uma individualidade que vai além da abstração de Beckett. O Bim de Xavier parece exuberante com a alegria de alguém que foi recentemente libertado e que agora assumirá o manto de torturador, enquanto o Bem de Damasceno, por força de vontade, luta para manter a dignidade enquanto recebe suas ordens para levar a figura trêmula e encapuzada de Bim para a tortura. Há, então, indícios das diferentes personalidades dos personagens ocultos por trás da mesmice do diálogo repetido, transmitidos por meio das notáveis habilidades dos atores em termos de modulação de voz e domínio do movimento.

Os figurinos e a encenação apoiam o que os atores fazem no palco e no filme, mas também acrescentam nuances que, além da língua por-

tuguesa, fazem desta uma versão particularmente brasileira de *What Where*. Os figurinos assumem a forma de camisetas longas, cilindros de material pesado cujas bainhas circulares contornam o chão, de modo que os corpos dos atores ficam ocultos, com exceção de seus braços e cabeças. Isso, é claro, permite que os braços e as mãos, uma parte importante dos meios expressivos empregados pelos atores no palco e no filme, fiquem totalmente visíveis. As camisetas alongadas também têm capuzes, que Bom e Bim, como acusados, usam para garantir que, em seus encontros com Bam, seus rostos não fiquem visíveis. A cor das roupas também é importante: são os amarelos ocre e vermelhos siena da terra brasileira. De fato, no filme, a conexão com o Brasil por meio de seu mundo natural é ainda mais acentuada. Na apresentação ao vivo que assisti em Goiânia, a peça foi encenada em um espaço de oficina de teatro cujo piso era de concreto cinza fosco. No filme, a encenação é feita em um espaço com piso de madeira altamente polido. Visualmente, isso significa que os personagens são estendidos para o chão por meio dos reflexos das partes inferiores de seus trajes, como se tivessem se tornado as vastas árvores que compõem a floresta tropical: os reflexos dos trajes nas profundezas do piso sugerem raízes que se estendem infinitamente pelo solo. Os movimentos lentos dos atores, as configurações retorcidas dos braços e das mãos sustentam essa impressão. Eu também sugeriria que a

encenação de *Quê Onde* pelo Máskara e a maneira como ela é encenada, tanto na apresentação ao vivo quanto no filme, sugerem outro contexto brasileiro, que mostra a relevância do texto de Beckett para o Brasil e também para o mundo contemporâneo em termos de seu significado social e político.

O tema subjacente da tortura que permeia o texto de Beckett de *What Where* e que é tão habilmente mostrado nas versões encenadas e filmadas do Máskara de *Quê Onde* também tem ecos na história brasileira. O mais ressonante, talvez, seja o período da ditadura militar, de 1964 a 1985. No entanto, há outros eventos ligados a formas de opressão praticadas no Brasil e em outros países, e eles são sugeridos em uma montagem de clipes de filmes apresentados no final do *Quê Onde*. Por exemplo, após as imagens da majestosa Amazônia e sua floresta tropical, há referências a assassinatos brutais cometidos na última década envolvendo adolescentes brasileiros, um membro da comunidade LGBTQIAPN+ e uma pessoa negra. Há também imagens de outras pessoas que foram assassinadas: um jornalista brasileiro durante a época da ditadura, um repórter britânico e um indigenista e preservacionista brasileiro, ambos mortos em 2022 por pessoas envolvidas em pesca ilegal⁸. Além disso, no que parece ser um reconhecimento dos eventos atuais na Ucrânia, a montagem começa com a famosa sequência do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, em que tropas leais à Rússia czarista descem as famosas escadas Primorsky em Odessa e abatem civis inocentes⁹.

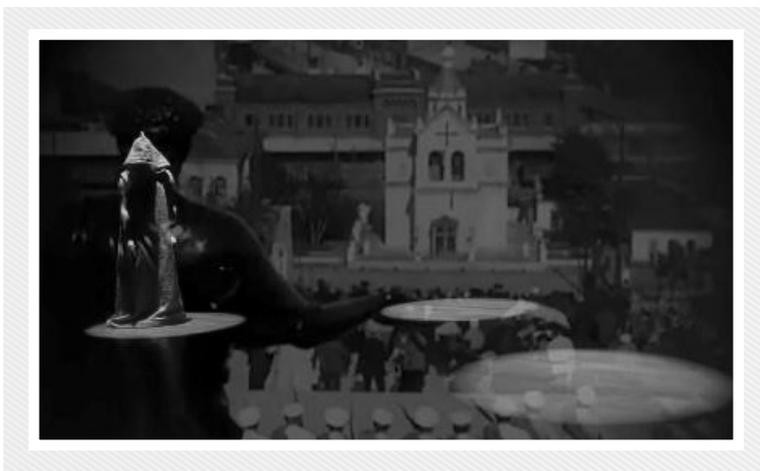


Imagem do filme *Quê Onde*, cinematografia de Erik Ely e Hudson Cândido.

⁸ A lista dos assassinados, na ordem em que foram mencionados, é a seguinte: João Pedro e Eloá Cristina, Dandara dos Santos, Genivaldo de Jesus, Vladimir Herzog, Dom Phillips e Bruno Pereira.

⁹ Informações retiradas dos créditos não publicados do filme, enviadas ao autor na forma de um documento PDF de uma página.

O Festival Between.Pomiędzy desse ano teve um novo formato disperso, no qual seu foco habitual em literatura, teatro e reflexão acadêmica é dado em eventos que percorrem todo o ano civil, além de seu espaço mais tradicional na terceira semana de maio. A dupla apresentação brasileira de Beckett, *Esperando por Lucky* e *Quê Onde*, ocorreu na terceira semana de maio e, na minha opinião, foi um dos destaques dos eventos programados na época. *Esperando por Lucky*, de Ronei Vieira, apresenta uma poderosa exposição das emoções sentidas pelos oprimidos, que nem sempre encontram sua expressão em um discurso racional. Enquanto isso, *Quê Onde*, de Maskara, é uma versão verdadeiramente notável de *What Where*, de Beckett, que, por meio de seu período de tempo prolongado e do desempenho “excruciante” das ações conecta o público de maneira muito real ao sofrimento físico e mental daqueles que estão presos em ciclos de opressão e tortura. De fato, com *Esperando por Lucky* e *Quê Onde*, o texto de Beckett ganhou vida de uma forma que eu não havia experimentado em outras encenações. Isso, ao que me parece, deve-se à vontade de experimentar e à habilidade dos atores do Máskara e à engenhosidade criativa de seu diretor, Robson Corrêa de Camargo. De fato, com relação a *Quê Onde*, suspeito que Beckett, como diretor, teria ficado orgulhoso de encenar essa produção de *What Where*!

MAPEAMENTO DE CORPOS, PAISAGENS E RELAÇÕES: WORKSHOP, PESQUISA PRÁTICA

Por Katarzyna Pastuszek

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

*“What matters is creating relevant forms of togetherness
between practices, both scientific and non-scientific;
finding relevant ways of thinking together.”¹*

*O que importa é criar formas relevantes de união
entre as práticas, tanto científicas quanto não científicas;
encontrar maneiras relevantes de pensar em conjunto.
(Isabelle Stengers)*

Apresentação

Este artigo descreve e analisa o workshop intitulado *Mapping Bodies, Landscapes and Relations* (Mapeando corpos, paisagens e relações), realizado na Universidade de Gdańsk, de 18 a 20 de maio de 2023, como parte do Between.Pomiędzy Dispersed Festival 2023 e da conferência acadêmica The Geography of The Theatre Imagination (A Geografia da Imaginação Teatral). O processo do workshop foi elaborado pela autora do artigo, que contou com o apoio de sua parceira artística, Natalia Chylińska. O workshop durou três dias e incluiu 15 horas de pesquisa prática. Ele foi concluído com uma apresentação, que foi encenada no último dia no palco do Salão de Teatro Jerzy Limon, no Edifício de Neofilologia da universidade. Neste artigo, apresentarei o contexto e o conteúdo do workshop, seus fundamentos metodológicos e referências teóricas e práticas.

¹ Isabelle Stengers, *Another Science Is Possible*, transl. Stephen Muecke, Cambridge: Polity Press, 2018, p. 145.

Entre disciplinas, culturas e discursos

O workshop *Mapeamento de corpos, paisagens e relações* foi desenvolvido como parte de minhas atividades práticas de pesquisa no Between.Pomiędzy Research Group (BPRG)². O BPRG apoia uma ampla gama de atividades individuais e colaborativas realizadas pelos pesquisadores afiliados, de diferentes disciplinas acadêmicas. Meu trabalho como artista/acadêmica (praticante/pesquisadora) está alinhado com os principais objetivos de pesquisa do BPRG, que se concentram em definir os principais desafios do mundo atual que surgem na interseção da prática artística e da pesquisa acadêmica. Para obter uma visão mais ampla das questões localizadas nos espaços entre arte e pesquisa, entre disciplinas e discursos, eu as investigo com uma abordagem prática e multifocal para obter uma polifonia de vozes locais, nacionais, europeias e globais.

A pesquisa que conduzo como praticante e pesquisadora utiliza métodos baseados na prática, estes combinam o saber-através-do-fazer e a reflexão crítica teoricamente informada em uma relação iterativa³. Vinte anos de minha carreira como dançarina, intérprete, coreógrafa e diretora artístico do Amareya Theatre & Guests⁴ me permitiram acumular e expandir o conhecimento prático e teórico nas artes da performance.

A estrutura teórica dentro da qual minha pesquisa de dança e prática de movimento está situada, e que também formou o núcleo do processo do workshop, é polifônica e interdisciplinar, baseando-se em estudos de performance, estudos de dança, fenomenologia, anatomia experimental, teorias feministas pós-humanistas (ecofeminismo) e as humanidades azuis (estudos do mar e dos oceanos), entre outros. Essa pesquisa utiliza as práticas de dança/movimento e coreografia como modos e métodos primários de investigação, ferramentas exploratórias e lentes conceituais para observar, intuir e conversar com o mundo material e mapear os emaranhados relacionais entre seus vários agentes a partir de uma perspectiva corpórea. A dança/movimento é vista como uma prática material que engloba certas técnicas, abordagens e métodos que “contêm um certo senso de substância e densidade

² O Between.Pomiędzy Research Group (BPRG) foi estabelecido em quatro de fevereiro de 2022, por decisão do Professor Piotr Stepnowski, Reitor da University of Gdańsk, e é coordenado pelo Dr. Tomasz Wiśniewski, Professor da Universidade de Gdansk. O BPRG reúne 19 pesquisadores da universidade e outros pesquisadores associados da Polônia e internacionais. Em 2022–2024, as atividades do BPRG foram financiadas pelo The Support Programme for the Gdańsk Humanities (Research University Excellence Initiative).

³ Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, London: Palgrave, 2013; Victoria Hunter, *Site, Dance and Body Movement, Materials and Corporeal Engagement*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

⁴ Veja www.teatramareya.pl.

como uma entidade fenomenal e material com uma forma reconhecível”⁵.

O que se concretiza é o entendimento de que o movimento da dança – o elemento fundamental da prática da dança – é fenômeno que contém conhecimento incorporado, experiência de movimento e uma forma de corporeidade que facilita a consciência e a compreensão dos encontros relacionais⁶.

Essa abordagem também envolve uma reconceitualização do coreográfico. Em vez de denotar práticas artísticas de dança que se concentram na produção e apresentação de movimentos estetizados e/ou arranjos de corpos no espaço, o conceito ampliado de *coreográfico*⁷ o considera “um modo de pensar ou uma estrutura perceptiva por meio da qual podemos vir a conhecer o mundo em movimento”⁸ e “uma rede ou arquitetura relacional composta pelos comportamentos do público, dos artistas e do lugar, e também como uma atenção especial à habitação de repertórios de movimento no(s) lugar(es) e através dele(s)”⁹. Com base nessa conceituação ampliada do *coreográfico*, o workshop empregou a investigação coreográfica, entendida como “uma prática que envolve os pesquisadores com o intelecto, a sensibilidade sentida e uma orientação nuançada, matizada para o espaço, o lugar e suas entidades materiais”¹⁰.

O Processo do Workshop

Como exposto, a oficina incluiu 15 horas de pesquisa prática e foi concluída com uma performance do trabalho apresentada no palco do Jerzy Limon Theatre Hall, no Neophilology Building, da Universidade de Gdańsk, no último dia. O grupo consistiu de 18 participantes: estudantes universitários e pesquisadores; praticantes de artes cênicas (dez estudantes da Universidade de Gdańsk, dois dos quais foram treinados como artistas profissionais de dança-teatro); dois artistas de dança/estudantes de doutorado da Academia Nacional de Artes George Enescu, em Iași (Romênia); um ator do Brasil, do grupo Máskara da Universidade Federal de Goiás; e quatro estudantes da Université de Bretagne Occidentale (UBOBrest, França). O grupo do workshop exibiu uma variedade de técnicas de dança e experiências de dança/movimento.

⁵ Victoria Hunter, *Site, Dance and Body Movement, Materials and Corporeal Engagement*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021, p. 24.

⁶ Ibid., p. 24.

⁷ Anna Leon, *Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, Bielefeld: transcript Verlag, 2022.

⁸ Victoria Hunter, *Site, Dance and Body Movement*, op. cit., p. 1

⁹ Sarah Rubidge, Grethen Schiller, *Choreographic Dwellings: Practising Place*, London: Palgrave Macmillan, 2014, p. 3.

¹⁰ Ibid., p. 10

O objetivo foi criar um espaço aberto para a pesquisa prática e a construção de análise reflexiva, potencial que as práticas de dança/movimento têm para instigar diálogos corpóreos entre o corpo e o mundo material (diálogos entre corpos e materiais, corpos e lugares, humanos e não humanos etc.) em diferentes contextos, e abrir novas perspectivas sobre a maneira como produzimos arte e conhecimento, e como criamos performances ao vivo no contexto das mudanças climáticas. O workshop abordou duas áreas de pesquisa que são centrais para as atividades do BPRG, a saber, os fatores ecológicos e ambientais do Antropoceno¹¹ e o valor mediador da arte e do discurso humanista nesse contexto¹². Essas áreas de pesquisa foram investigadas e abordadas por meio de explorações corporais (incluindo o movimento em seu sentido mais amplo) e reflexões teóricas críticas que as complementaram. Em preparação para o workshop, os participantes foram solicitados a selecionar fotografias de um ou mais lugares que fossem significativos para eles. Os lugares poderiam ser do passado ou do presente¹³.

11 [NT] O antropoceno se caracteriza pela compreensão de nossa época a partir de três fatores contraditórios e fundamentais que a definem: o enorme progresso tecnológico que se acelerou após a Primeira Revolução Industrial; o crescimento explosivo da população graças às melhores condições de alimentação, saúde, higiene; e a multiplicação acelerada da produção e do consumo. A interação dessas três circunstâncias na evolução humana provocou um crescente aumento do consumo dos recursos naturais, minerais e fósseis, assim como a expansão dos terrenos de cultivo, das cidades, da infraestrutura e das rotas de transporte, o que altera drasticamente a face do planeta nos dois últimos séculos e pode levar a destruição das nossas condições de vida e do próprio planeta.

12 Para obter mais informações sobre as metas e atividades de pesquisa do Between.Pomiędzy Research Group, consulte: <https://www.between.org.pl/festivals/13-festival/chapter-1#6>. Acesso em 5 jan. 2024.

13 Essa tarefa foi comunicada aos participantes por e-mail que enviei uma semana antes do workshop. O e-mail especificava que a(s) foto(s) deveria(m) ser impressa(s).

Primeiro dia do workshop: mapeando o cenário (*landscape*) Introdução à prática

O workshop começou com uma breve apresentação de cada participante. Após a apresentação, foi solicitado individualmente que expressassem suas preocupações, desejos e perguntas que poderiam ocorrer durante o processo de trabalho. Após a introdução, comecei a situar minha própria prática artística e pesquisa, delineando o contexto e os objetivos do workshop e as práticas e ferramentas que seriam utilizadas no processo:

O workshop *Mapeamento de corpos, paisagens e relações* é um convite para mergulhar em um processo de repensar, recontar e reincorporar nossa ontologia relacional de ser do mundo¹⁴. Somos um grupo diversificado de artistas, dançarinos, intérpretes, pesquisadores e futuros acadêmicos, e temos a rara oportunidade de pensar juntos em movimento e explorar novas ideias e novas qualidades, envolvendo nossa percepção sensorial, capacidade de resposta, adaptação e pensamento por meio do movimento. Usaremos uma perspectiva somática informada que reconhece e engloba noções de corpo social e culturalmente construído e que propõe ver o corpo como uma entidade vívida, não fixa, um corpo em processo, que pode ser transformado nos processos abertos de tornar-se com seu ambiente. Espero que a estrutura orientada para o processo de nossa prática coletiva e a estrutura teórica que a abriga façam com que nossa consciência incorporada e reflexiva cresça e criem um terreno fértil para a relação simbiótica entre a prática artística e a pesquisa.¹⁵

O primeiro dia foi realizado no Theatre Hall da Universidade de Gdańsk e na floresta próxima. Após os exercícios de aquecimento e improvisação de movimentos realizados no Theatre Hall, caminhamos até a floresta localizada nas proximidades do campus da universidade¹⁶. O local natural escolhido para essa fase do trabalho foi um vale cuja topografia diversificada e flora rica convidavam a uma variedade de respostas de movimento e permitiam uma experiência sensorial em várias camadas.

¹⁴ Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 2021.

¹⁵ Katarzyna Pastuszek, notas do primeiro dia do workshop.

¹⁶ Parque Tricity Landscape Park (Trójmiejski Park Krajobrazowy – TPK) é uma área protegida, estabelecida em 1979 e que cobre uma área de 199,3 quilômetros quadrados. A topografia natural do Tricity foi moldada pela geleira continental, cuja atividade deixou vestígios como vales profundamente cortados, inúmeras pedras irregulares e uma rica rede de água (riachos e vários lagos) e turfeiras.

As marcas da Floresta: mapeamento da paisagem

Quando chegamos ao ponto de partida da prática na floresta, os participantes foram apresentados ao que eu chamei de “pontuação da floresta” (the forest score), um conjunto de instruções para a prática corporal improvisada e exploratória baseada no local. A prática foi planejada para 60 minutos. Os participantes não receberam um mapa esboçado a priori do local com uma rota a ser seguida. Em vez disso, foram convidados a explorar o local usando sua curiosidade e intuição, para acessar sua bússola corporal e seguir suas orientações e caminhos, permitindo-se ser movidos e conduzidos pelos arredores por meio da troca de impulsos de movimento (mover-se e ser movido), mudança de peso (dar peso e receber peso).

Vale a pena mencionar que o “forest score” utilizado foi desenvolvido com base em minha experiência anterior e no entendimento dessa forma de trabalho que adquiri durante uma série de caminhadas coreográficas que cocriei e conduzi com Natalia Chylińska nas florestas locais¹⁷.

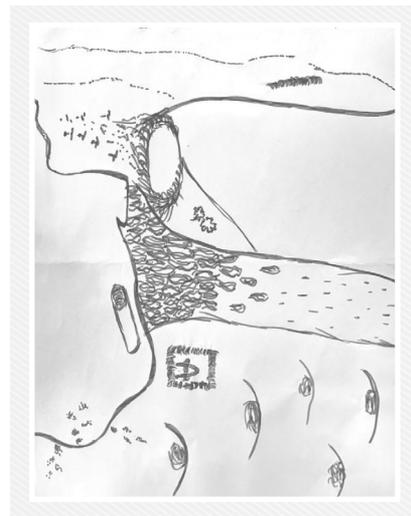
The forest score - A pontuação da floresta

- afunde-se em seu corpo e conecte-se à gravidade;
- mova-se e perceba, seja movido e perceba; essa prática é uma dança de atenção, na qual traçar as linhas das infinitas vidas que o cercam será seu guia;
- seja curioso, atencioso e permita-se ser surpreendido;
- mova-se pelo local e com o local usando sua percepção sensorial, capacidade de resposta e adaptação;
- concentre-se em encontrar relações entre seu corpo e os arredores;
- ao se movimentar, sinta o ambiente com partes/áreas concretas do seu corpo e observe as mudanças;
- seu corpo é um aparelho de gravação de campo altamente sensível – um microfone de contato que coleta os sons do ambiente e é capaz de traduzi-los em movimentos;
- mude continuamente sua *antropo-perspectiva*, explore novas formas de ver, como se toda a superfície de sua pele estivesse coberta de olhos, explore novas formas de se movimentar com o mundo material, permita-se ser movido

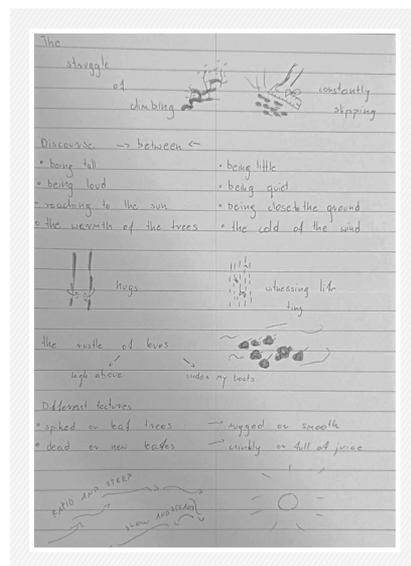
¹⁷ Uma dessas caminhadas foi realizada no mesmo local que visitamos no primeiro dia do workshop.

e conduzido pelo ambiente por meio da troca de impulsos para o movimento (mover-se e ser movido), mudança de peso (dar peso e receber peso); Observe a reciprocidade desse processo: ao explorar a paisagem e permitir que o local o toque e o mova, você também muda sua atenção para áreas potencialmente novas do seu corpo, descobre novos fragmentos, reconhece as superfícies, a escala e a textura da sua materialidade e da materialidade do local.¹⁸

Depois da prática na floresta, voltamos para a sala de teatro da universidade para entrar na próxima fase da pesquisa prática, que englobava a tradução da dança incorporada em um “mapa vivo”. Os participantes foram convidados a se envolver em cartografia especulativa e desenvolver visualizações das experiências corporais que tiveram ao explorar/mapear a paisagem da floresta em movimento. O “mapa vivo” poderia assumir diferentes formas e incluir imagens (abstratas e/ou realistas), bem como uma descrição metafórica e/ou factual. Por um lado, essa cartografia especulativa deve facilitar o processo de reflexão/análise e comunicação da experiência incorporada. Assim, tentamos ver como o corpo pode “mapear” o espaço e como a interação corporificada com a particularidade de um determinado lugar material pode ser traduzida em imagens e afetos. Por outro lado, esses “mapas vivos” deveriam ser usados como partituras coreográficas e/ou pontos de partida para a narração de histórias performativas que foram desenvolvidas nas fases seguintes. Esses mapas especulativos também documentavam jornadas de prática e pesquisa, abrindo novos horizontes de investigação crítica.

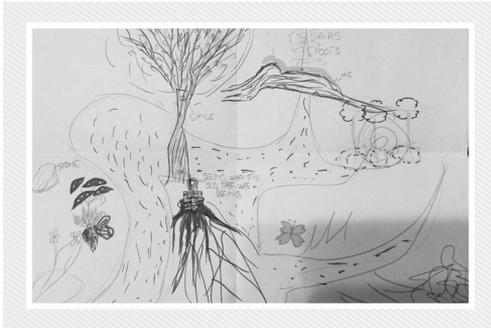


Mapa do movimento da Floresta, prática do movimento, autora Zuzanna Kopeć.



Mapa do movimento da prática de pesquisa na Floresta, por Ida Bąbelek.

¹⁸ Katarzyna Pastuszak, notas do primeiro dia de workshop



Mapa do movimento da Floresta, prática do movimento, por Alice Veliche.

Na fase seguinte, os participantes foram convidados a usar o mapa de sua experiência na floresta como uma partitura de movimento para desenvolver uma sequência de movimentos improvisada. Essas improvisações foram usadas nos dias seguintes.

Segundo dia do workshop: mapeamento dos corpos

O segundo dia foi dedicado ao mapeamento de corpos. A primeira parte da prática envolveu um processo de movimento guiado e improvisado com o objetivo de entrar em contato com o corpo, sua paisagem interna e seus fluxos para experimentar e explorar sua natureza porosa e aberta. A improvisação tinha uma forma de “escaneamento corporal”, uma prática de movimento que visa a sintonizar o aparato corporal e suas inúmeras camadas e sistemas. Começamos no chão e imaginamos que nossos corpos eram sacos cheios de água nos quais os ossos flutuavam livremente. Começamos com pequenos movimentos do corpo aquoso e depois passamos para movimentos maiores, acionados pelos impulsos da pélvis, movimentos que criavam ondas e colocavam o corpo em deslocamento. Nós nos movemos com essas ondas, abrindo nossas articulações para permitir que o movimento fluísse livremente, ativando os fluidos corporais e entrando em contato com os vários sistemas e redes do corpo que permitem sua circulação.

A improvisação guiada conduziu os participantes pelos níveis subsequentes de atividade/exercício: desde deitar no chão até ficar de pé e se movimentar no espaço com as ondas e correntes dos fluidos internos, as águas ocultas e a variedade de caminhos, direções e qualidades de mo-

vimento que esses fluidos podem tomar. A parte final dessa improvisação guiada concentrou-se na movimentação com a imagem na qual o corpo pode se abrir e permitir que a água interna flua para fora. Imaginamos que a água pode fluir pelas aberturas mais óbvias do corpo, como orelhas, nariz, olhos, trato urinário e ânus, mas também pelos poros da pele e pelas aberturas imaginárias nas partes menos óbvias do corpo, por exemplo, o espaço entre as vértebras, o umbigo, o espaço entre as costelas, a axila, o cóccix.

Após esse exercício introdutório de movimento, iniciamos o processo de mapeamento corporal. Cada pessoa recebeu uma folha de papel branco e uma de papel vegetal, ambas do tamanho de um ser humano. Havia também um conjunto de diferentes marcadores, canetas e lápis de cor para todos usarem. Os participantes foram convidados a formar duplas. Na primeira fase, os parceiros traçaram o corpo um do outro no papel branco – enquanto uma pessoa se deitava no papel em uma posição escolhida livremente, a outra traçava o contorno de seu corpo com um marcador. Em seguida, eles trocaram de papéis.

Na segunda fase, os participantes foram solicitados a colocar o papel vegetal sobre o papel branco e mapear seu corpo – projetando a topografia externa e interna imaginária e/ou real de seu corpo na superfície plana do papel vegetal. As instruções simples os convidavam a especular sobre as estruturas, os sistemas e os processos em seus corpos, mas também a explorar os afetos fisicamente arquivados, as impressões de paisagens visitadas e o mundo material. Por exemplo, eles poderiam enfatizar os pontos vitais de seus corpos, as características da superfície e as formas subterâneas, nomear os pontos de referência e traduzi-los em desenhos abstratos e metafóricos e/ou imagens miméticas.



Introdução à prática do mapeamento corporal.
Foto: Olga Rosłanowska.



Parte um da prática do mapeamento corporal.
Foto: Olga Rosłanowska.



Prática do mapeamento corporal –
desenhando o contorno do corpo.
Foto: Olga Rosłanowska.



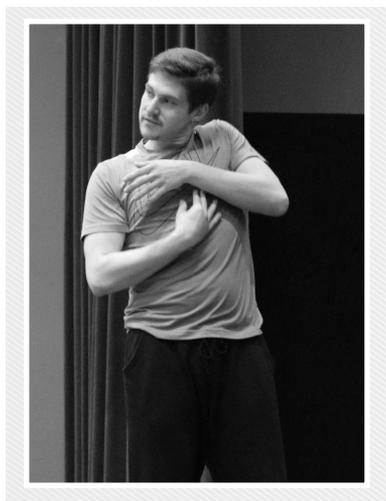
Segunda parte da prática do mapeamento do
corpo – desenhando o contorno.
Foto: Olga Rosłanowska.

Quando os mapas ficaram prontos, os participantes foram convidados a fazer uma “visita guiada” ao seu mapa corporal. O mapeamento corporal especulativo tornou-se, assim, o ponto de partida para uma forma de narração de histórias somaticamente informada. Na fase final, os participantes foram convidados a conectar seus mapas corporais com as experiências da partitura florestal do primeiro dia em uma improvisação de movimento. Essa improvisação seria desenvolvida no terceiro dia da oficina.

Para a maioria dos participantes, o exercício de mapeamento corporal e o processo criativo subsequente de desenvolvimento de uma improvisação solo foi uma experiência completamente nova, uma nova maneira de desenvolver material de movimento e catalisar o processo criativo. Radu Alexandru (dançarino, coreógrafo, professor de dança e estudante de doutorado na Academia Nacional de Artes George Enescu em Iași, Romênia) destacou esses aspectos da prática dizendo:

Embora eu não me considere um artista visual habilidoso, fiquei fascinado pelo fato de poder representar visualmente o exterior e o interior do meu corpo, bem como o caminho que percorri na floresta, formando um mapa personalizado. Com base nesse mapa, compus uma coreografia solo, o que foi uma experiência totalmente nova para mim.¹⁹

Radu Alexandru trabalhando em sua improvisação solo com base em seu mapa personalizado de múltiplas camadas.
Foto: Olga Rostanowska.



Lucie Havelange e Magdalena Ziolo trabalham em suas improvisações solo com base em seus mapas corporais.
Foto: Olga Rostanowska.

¹⁹ Entrevista com Radu Alexandru realizada em 6 jan. 2024.



Karolina Wolniak (de frente) e (a partir da esquerda) Zuzanna Kopeć, Lucie Le Bourg e Karolina Kuca trabalhando em suas improvisações solo com base em seus mapas corporais. Foto: Olga Roslanowska.



Jessica Simantov (esquerda) e Ronei Vieira (direita) trabalham em suas improvisações solo com base em seus mapas corporais. Foto: Olga Roslanowska.

Terceiro dia de workshop: Explorando camadas

Consistiu-se na redação criativa com base nas fotografias de lugares trazidas pelos participantes, no desenvolvimento adicional da improvisação de movimento criada no segundo dia e no desenvolvimento da apresentação final da performance do trabalho em andamento.

Na sessão de redação criativa, os participantes foram solicitados a escrever um texto curto inspirado nos lugares que haviam escolhido antes do workshop e dos quais haviam trazido fotografias. Essa fase foi concluída com uma sessão de compartilhamento na qual cada participante apresentou suas fotos dos lugares para o restante do grupo, descreveu suas experiências com os lugares e leu em voz alta o texto que havia escrito em relação ao lugar.



Sessão de compartilhamento na qual cada participante apresentou suas fotos dos locais. Foto: Olga Roslanowska.



Ronei Vieira (à direita) apresentando a foto e contando a história do lugar que escolheu. Foto: Olga Roslanowska.



Sara Kordowska apresentando a foto e contando a história do lugar que escolheu. Foto: Olga Roslanowska.

Na fase seguinte, os participantes foram solicitados a desenvolver ainda mais a improvisação de movimento que haviam criado no segundo dia, acrescentando um movimento inspirado no lugar sobre o qual haviam escrito (por exemplo, as qualidades materiais, atmosféricas ou afetivas do lugar) ou acrescentando um fragmento de seu texto. Esse processo incentivou os participantes a encontrar novas conexões entre o material com o qual haviam trabalhado nos dois primeiros dias, usando ferramentas como camadas, entrelaçamento e justaposição. Esse trabalho ativou imagens, relacionamentos, memórias e associações que “se estenderam e se expandiram para além do domínio somático e sensorial e convidaram assuntos associativos e imaginativos a se reunirem e ‘assimilarem’ com o evento de movimento intra-ativo”²⁰. Nesse caso, o movimento de improvisação.

Cada participante ficou livre para estruturar e fixar a improvisação final e os fragmentos sobrepostos do material criativo desenvolvido no decorrer do workshop à sua própria maneira.



Os participantes Natalia Chylińska (em primeiro plano), Karolina Wolniak (à esquerda) e Radu Alexandru (à direita) desenvolvendo suas improvisações solo finais. Foto: Olga Roslanowska.

²⁰ Hunter, p. 82.

Zuzanna Kopeć (dançarina, professora de dança e estudante de administração e comunicação no programa de mestrado em artes cênicas da Universidade de Gdańsk) resumiu o processo criativo do workshop do primeiro ao terceiro dia da seguinte forma:

O processo criativo foi composto de vários componentes. O primeiro foi a exploração dos movimentos da floresta, onde, por cerca de uma hora, tentamos incorporar diferentes perspectivas que a floresta “vê”. Outra tarefa igualmente interessante foi desenhar o contorno do nosso corpo (em qualquer posição) em uma folha de papel muito maior e com a ajuda de outra pessoa, e depois marcar os lugares do nosso corpo que são importantes para nós ou que achamos que deveriam estar lá, incluindo cicatrizes ou outros aspectos mais profundos em nós. Também nos foi solicitado que trouxéssemos fotos do local que é significativo para nós e que desenvolvêssemos material de movimento com base nas histórias/emoções relacionadas ao local. O momento criativo mais difícil, porém mais gratificante e proveitoso do workshop foi quando todas essas tarefas e orientações se juntaram e nos pediram para criar uma combinação de movimentos curtos com base em desenhos, fotos, textos e improvisações desenvolvidos anteriormente. O ponto culminante de todo o workshop foi a criação conjunta de uma performance composta de fragmentos de nossas combinações.²¹



Zuzanna Kopeć (em primeiro plano) e Karolina Kuca (atrás, à esquerda) desenvolvendo suas últimas improvisações solo. Foto: Olga Rosłanowska.

²¹ Entrevista com Zuzanna Kopeć em 31 dez. 2023.

Alice Veliche (dançarina, coreógrafa, pedagoga de dança e doutoranda na Academia Nacional de Artes George Enescu em Iași, Romênia) comentou:

Estou acostumado a improvisações coreográficas, elas fazem parte do meu processo criativo com frequência, mas as improvisações presentes nesse workshop foram um pouco diferentes, no bom sentido, porque os exercícios que fizemos me deixaram mais presente e concentrada nos detalhes. Todos esses aspectos foram armazenados em meu corpo durante os dias, e a apresentação final os integrou de forma natural. Falei sobre mim por meio do corpo, sobre as formas vistas na natureza, sobre a presença de outras pessoas ao meu redor, sobre sinais corporais.²²



Alice Veliche desenvolvendo sua última improvisação solo. Foto: Olga Roślanowska.

No processo de trabalho em sua improvisação solo, Sara Kordowska (vocalista, compositora, estudante de administração e comunicação no programa de mestrado em artes cênicas da Universidade de Gdańsk) usou as palavras como sua principal ferramenta de expressão. Um poema curto que ela escreveu após o exercício de mapeamento corporal foi um dos pontos de partida para seu trabalho com o movimento:

Há monções em fevereiro
Vamos então mais tarde para algum lugar,
Ela é filha de um soprador de vidro, mas está se divertindo
Em porcelana, com razão
Os elefantes conhecem seus reflexos e seus ouvidos poderosos
O que você acha desse arranjo, eu e você na selva?

²² Entrevista com Alice Veliche em 5 jan. 2024.

O fato de Kordowska ser compositora e vocalista também influenciou o processo de trabalho em sua improvisação solo, no qual, como Kordowska destacou, “o subconsciente desempenhou um papel importante e o fato de que as ideias e palavras que surgiram estavam ligadas a anotações anteriores ou fotografias preparadas”²³.

Elio Słomiński (estudante de estudos teatrais da Universidade de Gdańsk) descreveu sua experiência destacando a natureza não linear e de várias camadas do trabalho, que ele descreveu como “sinestesia de movimento”, uma forma de pensar por meio do movimento e conhecer por meio da ação:

Quando trabalhava em minhas improvisações, eu me concentrava primeiramente no “mapa” sensorial que havia emergido da totalidade das partes prévias da oficina. Por exemplo, se eu me lembrasse de uma textura ou som específico das ações na floresta, procurava um impulso em meu corpo que representasse uma sensação semelhante para mim. Isso tinha o caráter de algum tipo específico de sinestesia de movimento para mim. Provavelmente eu não conseguiria me lembrar desse processo passo a passo. Além disso, em minha experiência, esse processo não fora linear. Tampouco era totalmente compreensível – não consigo, por exemplo, justificar racionalmente de onde vieram conexões e associações específicas. No entanto, acho que se eu pudesse justificar e racionalizar todos os elementos, toda a experiência perderia seu encanto.²⁴

As percepções de Elio Słomiński citadas abaixo são especialmente valiosas em termos de compreensão do projeto do workshop e de seu processo de múltiplas camadas, que incorporou o conceito de “coreografia como um mapa vivo”, relacionado ao conceito de natureza expandida da coreografia a que me referi no início do artigo. Elio Słomiński disse:

A combinação de diferentes tipos de espaços sempre beneficia o projeto, cria uma rede de associações e analogias entre os espaços, muda ou amplia as perspectivas e é um impulso para ações e conceitos que, de outra forma, não teriam surgido. No caso do workshop *Mapping Bodies...*, achei esse procedimento particularmente adequado. O espaço da floresta e as tarefas que nos foram dadas nela proporcionaram, do meu ponto de vista, uma abertura, ou talvez uma ampliação dos sentidos. Ao contrário da sala de teatro, a floresta é organicamente

²³ Ibid.

²⁴ Entrevista com Elio Słomiński em 30 dez. 2023.

repleta de estímulos inesperados. Quando entramos na sala de teatro, esperamos uniformidade – fileiras de assentos uniformes, piso de madeira preta, luz incandescente, paredes de cor neutra. De fato, o único fator espontâneo nesse ambiente é a outra pessoa. No espaço da floresta (embora, é claro, todos esperem, até certo ponto, como ela será), tudo parece estar sujeito ao acaso e depender do caminho que tomamos. Aqui, cada som, visão, cheiro ou toque pode se tornar inesperado. Comparando os dois locais, eu diria que a sala de teatro é, para mim, mais baseada no relacionamento com outra pessoa e comigo mesmo, e o espaço da floresta no relacionamento com o ambiente, principalmente em termos puramente sensoriais. Quando essas duas camadas se sobrepuseram no processo posterior do workshop e uma terceira camada de associações e referências foi adicionada, surgiu um todo orgânico, que por si só é um mapa complexo.²⁵

Ronei Vieira (ator e pedagogo de teatro, associado ao Máskara - Centro Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performance, de Goiânia) descreveu sua abordagem da seguinte forma:

Ao criar a improvisação, primeiro tentei me lembrar das sensações que tive durante a experiência no bosque perto da universidade e, a partir daí, passei a recordar os movimentos que fiz em contato com a natureza. E, por fim, trouxe movimentos que lembravam minhas emoções e sensações que foram retratadas na imagem que criamos de nossos próprios corpos – o mapa corporal, explorando as cores, a intensidade da linha e as formas que usei na imagem.²⁶

Ida Bąbelek (estudante de bacharelado de estudos teatrais na University de Gdańsk) descreveu seu método de trabalho da seguinte forma:

Ao criar a improvisação, concentrei-me nos impulsos que saíam de meu corpo (desenhados anteriormente no mapa corporal) – todas as tensões e sinais presentes em meu corpo. Eu queria que a improvisação fosse uma forma orgânica e, na busca por essa organicidade, fui guiado e apoiado pelas novas percepções obtidas com a prática na floresta, onde me senti como parte do ecossistema, dependente de todas as suas variáveis.²⁷

25 Ibid.

26 Entrevista com Ronei Vieira, 2 jan. 2024.

27 Entrevista com Ida Bąbelek, 30 dec. 2023.

Depois que as improvisações criadas pelos participantes foram fixadas em unidades performativas repetíveis, eu as compus em uma estrutura performativa e coreografei o material individual e as sequências de grupo com música e instruções de palco.



Fase final do desenvolvimento da oficina, coreografia e direção.
Foto: Olga Rosłanowska.



Fase final do desenvolvimento da oficina; trabalho em coreografias de grupo. Foto: Olga Rosłanowska.

A apresentação final da performance do trabalho em andamento ocorreu no último dia do workshop (20 de maio de 2023) no palco do teatro Jerzy Limon Theatre Hall, seguida de uma discussão aberta com os participantes e o público. Em 21 de maio, no final da oficina, fomos a Sopot e realizamos um exercício de movimento à beira-mar. A improvisação foi guiada pela ideia do corpo aquático que usamos no segundo dia. Esse momento único e o processo do workshop foram documentados e podem ser vistos em um documentário editado por Paweł Wyszomirski²⁸.

Em vez de conclusões....

Mapeando Corpos, Paisagens e Relações reuniu um grupo diversificado de artistas, dançarinos, intérpretes, pesquisadores e acadêmicos iniciantes e se tornou um espaço aberto para pensar juntos em movimento e explorar novas ideias e novas perspectivas sobre o trabalho criativo que envolve percepção sensorial, capacidade de resposta, adaptação e pensamento por meio do movimento. A perspectiva somaticamente informada que sustentou o processo do workshop e as tarefas e ferramentas criativas usadas no processo incentivaram os participantes a experimentar o corpo como uma entidade vivida não fixa, um corpo em processo que pode ser transformado nos processos abertos de se tornar com seu ambiente. Nas entrevistas que realizei com os participantes, eles apon-

²⁸ *Mapping Bodies, Landscapes and Relations* documentário: <https://drive.google.com/file/d/1q3WvpwH7bBoSuM-wqyRIq_LTrTZ-QD7Kr/view?usp=sharing>. Acesso em: 10 Janeiro de 2024.

taram dois fatores principais que desencadearam sua criatividade, aumentaram sua consciência corporal e reflexiva, enriqueceram suas habilidades performáticas e catalisaram a relação simbiótica entre a prática artística e a pesquisa: 1) a diversidade do grupo do workshop e 2) a estrutura orientada para o processo da prática, que combinou várias tarefas de improvisação de movimento e exercícios criativos com pesquisa de movimento no local (a partitura da floresta) e análise intelectual. As palavras de Elio Słomiński, Zuzanna Kopeć e Ida Bąbalek citadas abaixo resumem muito bem esses aspectos e esclarecem as experiências dos participantes.

Elio Słomiński:

Em minha opinião, todos os elementos do workshop estavam tão intimamente ligados que influenciaram e complementaram uns aos outros de forma integral. Consequentemente, para mim, os “mapas corporais” influenciaram e direcionaram meu senso de movimento subsequente, o espaço da floresta mudou minha percepção do palco do teatro em que trabalhamos e os textos que escrevemos ressoaram em minhas improvisações posteriores. Para mim, a oportunidade de vivenciar esse processo com pessoas de todo o mundo, mas também com diferentes níveis de experiência e qualidades de movimento tão diversas, foi particularmente valiosa. A diversidade do grupo criou um mosaico único de inspiração mútua. Foi uma novidade descobrir um tipo de maneira multifacetada de ver o corpo – o corpo como mapa, o corpo como movimento, o corpo como paisagem, o corpo como sentidos, o corpo como coletividade, o corpo como água transbordante, o corpo como palavra, o corpo como corpo e muito mais. A própria maneira como a combinação dos elementos do workshop guiou a consciência do corpo e do movimento abriu um novo senso de liberdade e marcou o início de minhas explorações no trabalho com o corpo.²⁹

Zuzanna Kopeć:

Acredito que o fato de os participantes serem de diferentes nacionalidades e com diferentes experiências de movimento permitiu a troca de sentimentos, percepções e histórias de uma forma que não teria sido possível descobrir se o workshop fosse direcionado apenas a um grupo específico.³⁰

²⁹ Entrevista com Elio Słomiński em 30 dez. 2023.

³⁰ Entrevista com Zuzanna Kopeć em 31 dez. 2023.

Ida Bąbelek:

As atividades mais interessantes do workshop foram todos os processos que aprofundaram a consciência do meu entorno e do meu corpo no espaço. Gostei das “pequenas” instruções – a água no corpo, o ar ao redor dos meus movimentos, as mudanças dependendo do ambiente (floresta, praia) – que colocaram meu cérebro em ação. O workshop me incentivou a explorar mais os domínios do movimento, da presença/atenção e da criatividade, com mais ênfase no processo do que no “resultado final perfeito”.³¹

As sinergias prático-teóricas que surgiram durante o workshop de três dias e o potencial do workshop como um híbrido processual me incentivaram a considerar o Mapeamento de corpos, paisagens e relações como um projeto de pesquisa prática em andamento que estou planejando desenvolver ainda mais. Em março de 2024, o projeto terá sua continuação como parte do Blended Intensive Programme organizado pela Université de Bretagne Occidentale (UBO) em Brest (França) e pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Gdańsk. Além disso, sua segunda edição será realizada em maio de 2024, como parte do Between.Pomiędzy Dispersed Festival 2024 e da conferência acadêmica Teatro - Literatura - Gestão 2024.

Referências

- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Robin Nelson, Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances, London: Palgrave, 2013.
- Hunter, Victoria, *Site, Dance and Body Movement, Materials and Corporeal Engagement*, Cham: Palgrave Macmillan, 2021.
- Leon, Anna, *Expanded Choreographies – Choreographic Histories. Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, Bielefeld: transcript Verlag, 2022.
- Loewenhaupt Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2015.
- Rogowska-Stangret, Monika, *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*, Gdańsk: Słowo / obraz terytoria, 2021.
- Rubidge Sarah, Grethen Schiller, *Choreographic Dwellings: Practising Place*, London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Stengers, Isabelle, *Another Science Is Possible*, transl. Stephen Muecke, Cambridge: Polity Press, 2018.

31 Entrevista com Ida Bąbelek em 30 dez. 2023.

ENCRUZILHADAS CRIATIVAS: MAPEANDO NOVOS TERRITÓRIOS COM BETWEEN.POMIĘDZY

Por Roksana Zgierska

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

No coração de Gdańsk, em uma universidade repleta de tradição acadêmica, o Between.Pomiędzy Research Group embarcou em um projeto audacioso: “Teatro – Literatura – Gestão de Projetos”. Essa iniciativa buscava combinar a narrativa dramática do teatro com a sabedoria introspectiva da literatura, tudo sustentado pela proeza estratégica da administração. Mas não se tratava apenas de um experimento acadêmico; era um chamado às armas para um novo tipo de conversa que cruzasse as disciplinas, criando uma tapeçaria vibrante a partir de fios de conhecimentos variados.

À medida que os alicerces eram lançados, o projeto se desdobrava dentro do abraço acolhedor do Between.Pomiędzy Research Group, um coletivo que desde então se tornou um bastião da busca acadêmica. Com a visão de navegar pela complexa interação entre a expressão artística e a pesquisa acadêmica, partimos em uma jornada para desbloquear o potencial colaborativo que estava adormecido em nossos diversos campos de estudo.

Ao passar da visão para a prática, ficou evidente que cada disciplina faria mais do que simplesmente coexistir; elas se enriqueceriam e se fortaleceriam mutuamente. Nossa metodologia evoluiu de uma estrutura teórica para um modelo tangível de parceria interdisciplinar – uma abordagem da prática como pesquisa que deu vida à sinergia acadêmica.

Com nossa metodologia em andamento, o ponto central de nossos objetivos era o impulso para a inovação no cruzamento do teatro, da literatura e da administração. Nosso escopo se estendeu amplamente, desde a realização de workshops locais de teatro até o envolvimento em discussões acadêmicas globais, refletindo nossa determinação de enfrentar os desafios atuais das ciências humanas. Por meio de estudos de caso e do conjunto diversificado de habilidades de nossa equipe, oferecemos uma perspectiva multifacetada sobre a interação de nossas disciplinas.

Ao refletirmos sobre a interação entre as disciplinas, essa abordagem intersetorial não foi apenas um exercício intelectual, mas também uma jornada profundamente pessoal. Como pesquisadora de literatura e do gerenciamento de projetos, descobri que minhas ferramentas e habilidades administrativas vão além de meras tarefas organizacionais; elas são parte integrante da estrutura dos meus estudos interdisciplinares. A combinação perfeita de literatura e do gerenciamento alinha-se perfeitamente com o tema abrangente do nosso projeto, dando-me uma perspectiva distinta e metas bem definidas para a minha pesquisa.

Com base nessa jornada pessoal, o ano de 2023 – o segundo ano do nosso projeto com o apoio financeiro – foi fundamental para o Between.Pomiędzy Research Group. O grupo, liderado pelo professor Tomasz Wiśniewski, ampliou seu alcance acadêmico e cultural. Wiśniewski, tanto o gerador de ideias para o laboratório de pesquisa quanto o principal organizador de suas atividades, orquestrou o evento “A Geografia da Imaginação Teatral. Teatro e Drama Britânico e Irlandês – Perspectivas Contemporâneas” (The Geography of the Theatre Imagination. British and Irish Theatre and Drama – Contemporary Perspectives) na Universidade de Gdańsk. Essa conferência foi um espaço em que diversas vozes acadêmicas de todo o mundo, incluindo figuras notáveis como S.E. Gontarski, se reuniram para compartilhar e discutir.

Em busca de uma maior expansão, nossa parceria com a Universidade Federal de Goiás e com o Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance floresceu, trazendo uma rica infusão de intercâmbio cultural e artístico. A apresentação dupla de Beckett no Brasil, em nosso Festival Between.Pomiędzy, com *Esperando por Lucky* e de *Quê Onde*, não foi apenas um destaque, mas um símbolo profundo do diálogo intercultural e do aprendizado compartilhado que tanto prezamos. Esses compromissos com nossos colegas brasileiros não apenas enriqueceram os esforços desse ano, mas também lançaram sementes para futuras aspirações de colaboração.

Ecoando o espírito colaborativo, o workshop Mapeamento de corpos, paisagens e relações, facilitado pela doutora Katarzyna Pastuszek, foi outro destaque. Eles foram realizados paralelamente à conferência, proporcionando um fórum criativo, conforme descrito pela estudante de administração artística Karolina Wiśniewska. Os participantes compartilharam histórias e poesias, e essas expressões de criatividade tornaram-se parte integrante da experiência da conferência.

Dando continuidade à linha de aprendizado e exploração compartilhada, a apresentação de Monika Szuba no Ali Smith Symposium, em Cambridge, foi um dos momentos de destaque do ano, refletindo o tipo de conversa profunda e interdisciplinar que a abordagem de Wiśniewski incenti-

va. Sua sessão provocou um diálogo que foi além do acadêmico, tocando a vida dos participantes.

Nosso espírito colaborativo também brilhou no projeto “Creative English”, liderado por Sylwia Dobkowska e pela Dra. Meghan Kuckelman Beverage na Universidade de Meio, em Okinawa. Seu trabalho exemplificou o espírito do nosso grupo, mostrando como a linguagem pode unir culturas e inspirar conexões.

Em meio a essas narrativas de parceria e crescimento, as conversas com profissionais de teatro, como Zdzisław Górski, Ewa Ignaczak e Alicja Mojko, acrescentaram uma visão do mundo real aos nossos estudos. Suas experiências proporcionaram um vínculo direto com os aspectos práticos da produção teatral.

A energia e os insights de campo foram refletidos nos workshops e seminários ao longo do ano, especialmente os que envolveram a professora Jean Ward, a Dra. Katarzyna Kręglewska e a Dra. Barbara Świąder-Puchowska, que trouxeram conhecimentos práticos e de mão na massa aos participantes, incentivando o envolvimento ativo com o material.

Esses instantâneos de 2023 são apenas alguns destaques de uma galeria repleta de atividades intelectuais vibrantes. A contribuição de cada membro acrescentou profundidade e cor ao nosso esforço coletivo, ilustrando a diversida-

de e a riqueza dos campos que prezamos. Ao olharmos para o futuro, a história da Between. Pomiędzy ainda está se desenrolando, com cada novo capítulo prometendo paixão e exploração contínuas e permanentes.

Nosso capítulo final em 2024 será concluído com a primeira conferência “Teatro - Literatura - Gestão” do Grupo de Pesquisa Between.Pomiędzy¹. Esse encontro está longe de ser uma reunião acadêmica comum; é o ponto culminante de três anos de colaboração interdisciplinar e um farol para nossas explorações futuras compartilhadas. É uma plataforma que aguardamos ansiosamente, pronta para desencadear diálogos transformadores e abrir novos caminhos na encruzilhada de nossas disciplinas coletivas.

Enquanto nos preparamos para esse evento seminal, imagine um fórum em que o poder imaginativo do teatro e a profundidade narrativa da literatura se entrelaçam perfeitamente com o mundo estratégico da administração. Essa conferência é dedicada a desvendar as sinergias que se encontram abaixo de suas superfícies, explorando como esses campos distintos podem informar e elevar um ao outro, criando impactos práticos e profundos. Estamos prontos para revelar os fios ocultos que unem esses domínios, descobrindo como a rica narrativa da literatura e as expressões vívidas do teatro

¹ Programado para acontecer nos dias 16 e 17 de maio, na Universidade de Gdańsk.

podem infundir uma nova vida nos mundos da administração e da economia.

Com uma visão que se estende até as novas fronteiras, nossa agenda, ambiciosa e fundamentada, compromete-se a explorar a relação simbiótica entre os setores de artes e negócios, compreendendo como essas parcerias podem promover o enriquecimento e o crescimento recíprocos. Temos a intenção de dissecar a influência cada vez maior das artes e da literatura na escultura de tecidos sociais, especialmente contra o pano de fundo de nossa realidade acelerada e em constante mudança. A conferência confrontará os desafios contemporâneos de frente – como as artes estão se adaptando à era digital e às exigências da crise climática. Vamos nos aprofundar nas complexidades do gerenciamento de projetos culturais, na economia do financiamento das artes e no papel vital que os festivais ocupam no coração das comunidades. Nossos diálogos se estenderão à missão de democratizar o acesso global às artes e promover conversas interculturais por meio da literatura e do teatro.

Mas o que realmente acende nossa paixão coletiva é o reconhecimento de que essa conferência não é apenas um final, mas um trampolim para territórios acadêmicos desconhecidos. É um catalisador para um discurso contínuo nesses campos entrelaçados, um convite para continuar a jornada em que embarcamos.

Paralelamente à conferência de 2024, temos o orgulho de anunciar a publicação de nosso livro *Teatr - Literatura - Zarządzenie*. Este volume espera transcender uma antologia acadêmica tradicional; seu objetivo é ser uma odisséia que atravessa as paisagens interconectadas do teatro, da literatura e da administração. Imagine-o como uma viagem panorâmica por diversos terrenos do conhecimento.

Começamos com as teorias abrangentes – como as ideias literárias e teatrais podem revolucionar os paradigmas convencionais de gerenciamento – e fazemos a transição para o âmbito tangível, observando sua aplicação nos microcosmos das comunidades locais e festividades culturais.

Partindo do micro para o macro, examinamos os efeitos em cascata dessas práticas artísticas e gerenciais nas nações, moldando e sendo moldados por políticas e correntes culturais. É como dar um zoom para uma perspectiva mais ampla, reconhecendo a interação entre os palcos locais e nacionais.

Por fim, ampliamos nosso escopo para a arena global, navegando pelas implicações internacionais de nosso trabalho. Abordamos a interseção da evolução digital e os desafios globais, tecendo uma narrativa que conecta culturas e continentes diferentes.

Teatr - Literatura - Zarządzenie é, em essência, uma expedição guiada pela rica confluência

desses três campos fascinantes. Perspicaz e acessível, tem como objetivo iluminar novos caminhos de uma maneira tão cativante quanto educativa.

À medida que o Grupo de Pesquisa Between.Pomiędzy se aproxima do pináculo de nosso projeto atual em 2024, o ar fica elétrico com a expectativa. Esse não é um momento de desaceleração; é um período de aceleração, impulsionado pelo entusiasmo das descobertas que nos aguardam. Essa reta final costuma ter o maior potencial – o ponto em que os caminhos que percorremos convergem e nos impulsionam para novas perspectivas de compreensão.

Nossa história está longe de seu desfecho. Em vez disso, estamos no limiar de um novo capítulo, fazendo um convite aberto a pensadores, criadores e líderes para participarem dessa vibrante expedição acadêmica. O roteiro ainda não foi escrito e convidamos os visionários a serem coautores dos próximos atos dessa saga de inovação interdisciplinar.

Juntos, navegamos no vasto oceano do conhecimento, guiados por nossa paixão compartilhada pela descoberta e pelo compromisso com a pesquisa pioneira. O Between.Pomiędzy Research Group é mais do que um coletivo; é uma vanguarda de pensamento pioneiro, irradiando intensidade à medida que nos aproximamos de nossa conferência e da revelação de nosso livro.

Isso marca o ponto em que navegamos não por mapas, mas pelas estrelas – onde a curiosidade incansável encontra o espírito colaborativo. Um brinde aos territórios inexplorados que estão por vir, aos insights que ainda serão descobertos e ao rico discurso interdisciplinar que continuará a florescer além da vida de nosso projeto atual.

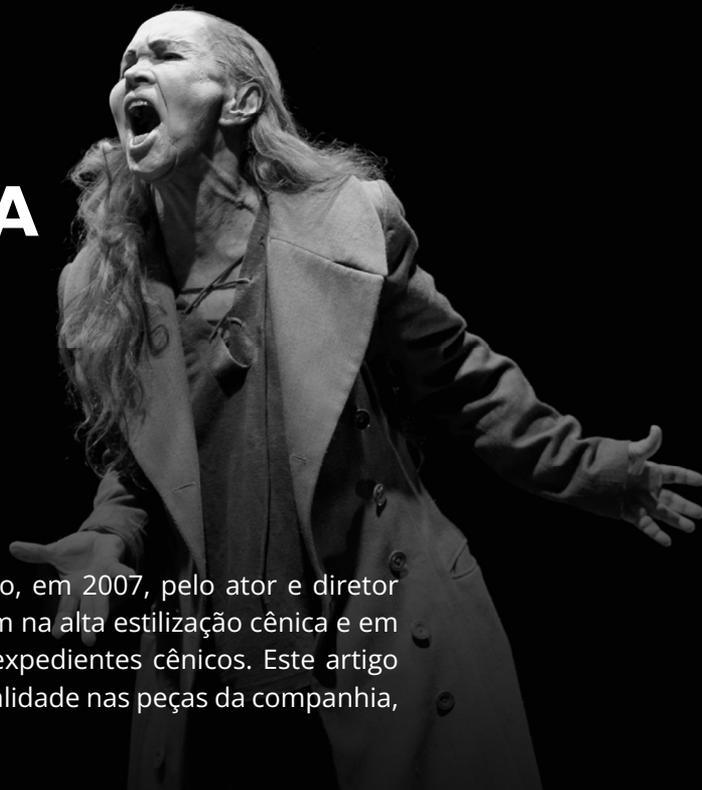
ESTILIZAÇÃO E DISPOSITIVOS VISUAIS DE MATIZ SIMBOLISTA NO TEATRO DO ESTÚDIO LUSCO-FUSCO

Por Marcio Aquiles

O Estúdio Lusco-Fusco, grupo fundado em São Paulo, em 2007, pelo ator e diretor André Guerreiro Lopes e pela atriz Djin Sganzerla, tem na alta estilização cênica e em procedimentos de matiz simbolista seus principais expedientes cênicos. Este artigo tem como objetivo investigar alguns aspectos da visualidade nas peças da companhia, com foco na cenografia e no figurino.

O espetáculo *O Belo Indiferente* (2011) remete a uma imagética vintage, dos anos 1970 ou 1980. O mobiliário é composto por uma cama baixa com lençóis brancos; uma bancada de cozinha com fogão elétrico, panela e tigelas; cadeira de madeira e poltrona; uma vitrola sobre um pequeno móvel ao lado de discos de vinil e um manequim com cabeça de lâmpada; um longo espelho vertical; um telefone de disco verde-claro típico do período sugerido pela encenação¹. A cenografia é atravessada por constantes projeções, que, somadas aos pontos de luz, reflexos do espelho e recursos de iluminação reproduzem, de modo bastante mimético, o ambiente proposto por Jean Cocteau no texto original: “um quarto de hotel pobre, iluminado pelos letreiros da rua”.

¹ O texto original foi escrito em 1939, apesar de a encenação remeter, visualmente, a um período posterior.





Fotos 1 e 2: O Belo Indiferente / Divulgação.

O espaço cênico é demarcado por duas lâmpadas tubulares cor-de-rosa nas extremidades esquerda e direita. Os neons alternados por penumbras criam a ambientação de marginalidade e decadência que a dramaturgia sugere. Dentro da classificação de cenografia proposta por Campello Neto, encaixa-se perfeitamente no realismo: “Aspecto real. A cenografia é trabalhada com detalhes isolados, trabalhados de maneira a obter uma composição visualmente equilibrada, dando a impressão de determinado lugar” (2010, p. 148).

Há uma cena, contudo, com alto teor metafórico, em que a cantora retira, lentamente, todos os lençóis da cama, e revela centenas de pedras dentro do colchão, a sugerir, provavelmente, o peso da relação entre ela e o malandro que a ignora. Trata-se de uma espécie de prenúncio do mergulho simbolista que o coletivo irá empreender em todas as suas montagens seguintes.

O espetáculo *O livro da grande desordem e da infinita coerência* (2012) começa com o personagem de André Guerreiro deitado e envolto por um longo lençol formado por fios de cores quentes, em vários tons de um laranja desbotado. O adereço será utilizado pelo elenco em várias cenas. Ao fundo, em plano superior, existe uma plataforma, por onde a atriz Helena Ignez atravessa lentamente com seu vestido vermelho-sangue. Flanqueando o lado direito do

plano principal, existe um nicho formado por vasto mobiliário de madeira, pequenas mesas, gabinetes e instrumentos de química que compõem os equipamentos do alquimista: tubos de ensaio, bēquer, pipetas, bico de Bunsen e parafernália afins.

Uma estrutura circular sobre rodas para no lado esquerdo do palco. Ela é bipartida por uma parede de madeira cujo topo é cortado em diagonal: em uma das faces, um escritório com janela e escaninho também angulosos, bem ao modelo da estética expressionista; na outra, um quarto de bebê rosa, com os mesmos ângulos acentuados. As personagens de Djin Sganzerla e Eduardo Mossri comportam-se como marionetes, reproduzindo movimentos mecânicos e artificiais, estilizações que insuflam uma leitura de cena por meio do registro onírico. Em resumo, dramaturgia, atuação, cenografia e desenho de luz conduzem ao entendimento da cena dentro de uma ótica abstrata.

O núcleo musical também localiza-se ao fundo da cena, com piano de cauda, violino e instrumentos tocados pelo músico e sonoplasta Gregory Slivar. Atrás deles, somente a última estrutura que delimita a geografia do palco: o ciclorama, iluminado por cores frias (azul, verde e violeta), fornecendo os matizes suaves que iluminam a montagem perpassada por penumbras onipresentes, expediente bastan-



Fotos 3 e 4: O Livro da Grande Desordem e da Infinita Coerência / Divulgação.

te utilizado pelo coletivo e que está evidenciado em seu nome: lusco-fusco. De acordo com as tipologias cenográficas apontadas por Campello Neto, saltam aos olhos duas em particular:

SIMBOLISMO: uso de símbolos em objetos de cena. Colocação de tudo em cicloramas ou rotundas (cortina em semicírculos no fundo e partes de cortinas em faixas retas, colocadas nos lugares dos bastidores). Sugestões com vários elementos, detalhes de construção cenográfica. Mistério.

EXPRESSIONISMO: distorção deliberada da realidade. Exagero e alegoria. Iluminação irreal. (VIANA; CAMPELLO NETO, 2010, p.148)

Todos esses elementos estão presentes nessa montagem. Destaque-se, contudo, que a representação visual do espetáculo não permite taxonomias singulares, haja vista que, ao menos dentro do campo abstrato, que é o nosso caso, dispositivos surrealistas, simbolistas ou expressionistas são difíceis de se classificar univocamente. Ao contrário, compartilham estruturas e visualidades que amalgamam ou plasmam referências múltiplas, sobretudo em montagens contemporâneas, portanto não presas a manifestos ou normativas de estilo das escolas supracitadas.

Em seu seminal estudo *Symbolist Theater: The Formation of an Avant-Garde*, Frantisek Deak aponta a pletora de linguagens a que o simbolismo, de forma direta ou indireta, servirá como semente:

Movimentos artísticos e literários do século XX, como futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, bem como a arte revolucionária russa, todas se relacionam de alguma forma com o simbolismo, seja por meio de características formais ou temáticas, filosofia e ideologia, ou semelhanças dentro da sociologia da formação de grupos. (DEAK, 1993, p.3, tradução nossa)

Patrice Pavis situa a estilização “entre imitação servil e a simbolização abstrata” (2008, p. 148). Quando definimos, neste artigo, que a estilização é o procedimento nevrálgico para toda a estética do Estúdio Lusco-Fusco, estamos falando de proce-

dimentos que pendem fortemente para esse segundo tipo, a simbolização abstrata. Interessante como Pavis, em vários momentos de seu *Dicionário de Teatro*, explica alguns dispositivos por meio desses vetores histórico-estéticos que atravessam a cronologia dos modelos canônicos. Em trecho sobre figurino, por exemplo, outra situação que nos serve como importante referência:

[...] o figurino apenas acompanhou (expondo-o como “cartão de visita” do ator e da personagem) a evolução da encenação, que passou do mimetismo naturalista à abstração realista (principalmente brechtiana), ao simbolismo dos efeitos de atmosfera, à desconstrução surrealista ou absurda. (PAVIS, 2008, p. 169)

Seja para o figurino ou para a cenografia, a tendência do Lusco-Fusco é sempre inclinar-se sobre esses aspectos últimos, ou seja, acentuando linguagens abstratas, oníricas e/ou absurdas. A companhia leva ao extremo a:

[...] subjetivação do palco, que é decomposto não mais em função de linhas e massas, mas, sim, de cores, luzes, impressões de realidade que jogam com a sugestão de uma atmosfera onírica ou fantasiosa do palco e de sua relação com o público. (PAVIS, 2008, 44)



Fotos 5 e 6: O Livro da Grande Desordem e da Infinita Coerência / Divulgação.

O visagismo também salienta a atmosfera *dark* e alegórica do espetáculo. Eduardo e André usam maquiagens com lápis nos olhos, o primeiro com traços de cor bordô cruzando a face; Djin tem o rosto coberto por pancake branco, batom azul e faixas pintadas no mesmo tom na testa; Helena está com batom vermelho e tem pequenas joias coladas na testa, sugerindo uma estética asiática, com fortes referências indianas.

No programa do espetáculo, o encenador descreve quais elementos dessa narrativa autobiográfica² publicada por Strindberg, em 1897, foram decisivos para a montagem:

A jornada absolutamente pessoal do autor nas páginas de *Inferno* é a faísca, a ignição de nossa engrenagem teatral. No palco, a mistura de linguagens, as metamorfoses, os objetos indefinidos, as ações cíclicas, formam um todo, um grande labirinto visual e sonoro que, esperamos, ilumina a beleza, a poesia e o desespero de um momento de suspensão: o artista que abandona sua zona de segurança e se lança ao desconhecido, em uma jornada incerta.

A instalação cênica do espetáculo seguinte, *Ilhada em mim* (2014), certamente exigiu cuidados extremos da equipe cenográfica. Um enorme espelho d'água ocupava toda a base do palco³, sobre o qual todas as cenas eram desenvolvidas. Do urdimento, objetos congelados (como um livro e um sapato vermelho) gotejam incessantemente sobre essa piscina rasa e negra, cujos reflexos, respingos e ruídos irão atravessar o espetáculo. O mobiliário vai sendo modificado a cada blackout: começa com o palco vazio; depois uma cadeira branca ao lado de uma máquina de escrever; mesa de jantar comprida, bule branco, uma tigela e dois pratos de sopa de onde plantas germinam sem explicação alguma; um sofá branco com costuras grossas em preto "cortado" na base (vide foto 7), em diagonal, dando a impressão que está afundado no espelho d'água; uma cadeira de madeira também serrada sem linearidade, transmitindo a mesma percepção de estar em parte submersa naqueles mares.

2 Relatos de uma série de surtos psicóticos, crises alucinatórias e distúrbios maníacos sofridos pelo autor entre 1894 e 1896, em Paris.

3 A primeira encenação ocorreu no auditório do Sesc Pinheiros.

Da mesma maneira que, dizem, os navios são paredes de madeira dentro do mar, a mobília (principalmente sofás e camas) absorve um significado metafórico a partir de sua presença e de seu posicionamento no palco. Esses espaços contidos permitem que os atores utilizem a realidade das peças do mobiliário de modo imaginativo (HOWARD, 2015, p. 41)



Fotos 7 e 8: Ilhada em Mim - Sylvia Plath / Divulgação.

Em cena o casal de poetas Sylvia Plath (Djin Sganzerla) e Ted Hughes (André Guerreiro Lopes). O suicídio dela é algo bem conhecido: gás ligado, porta do forno aberta, onde repousou sua cabeça sob uma toalha depois de ingerir um frasco de comprimidos para dormir; ao lado, o quarto dos filhos com a janela aberta (em meio a uma nevasca, talvez a alusão do gelo venha daí) e a porta do quarto selada com fitas isolantes e toalhas molhadas, para que o gás não invada o recinto. Destaque-se que a toalha, bastante usada em várias passagens da peça, amplia seu significado ao se estabelecer esse contexto.

A Cia. Lusco-Fusco mergulha neste universo de forças complexas e de poesia extrema não em busca de definições, não para decifrar mas para vivenciar o enigma. Iluminar o que há nele de mobilizador, provocador e profundamente humano. Transpor o universo de Sylvia para a cena, dar forma a seus estados mentais, ao “surrealismo tenso” de sua obra, são desafios que reforçam em nós uma visão do teatro como arte experiencial, o espaço do encontro: o que acontece em cena se completa na mente do espectador, de acordo com sua própria vivência, imaginação e história pessoal.⁴

⁴ Texto assinado por André e Djin no site do grupo. Disponível em: <http://www.luscofusco.art.br/ilhada-em-mim---sylvia-plath.html>. Acesso em: 13 mai. 2023.

O resultado é um teatro sensorial, assentado cenograficamente por uma construção simbólica que intensifica as metáforas dramáticas, sonoras e visuais – este último o aspecto central de nossa análise. O recurso mais cognoscível é a projeção de textos, pois é fato notório – pelo programa, pelos áudios reproduzidos, pela máquina de escrever – que o enredo circula a história desses dois importantes escritores, cuja vida como casal é recheada de turbulências e mistérios.

O resto é um jogo de associações e interpretações em sequência: a dramaturga Gabriela Mellão usa como estopim da peça fragmentos da poesia e da história de Sylvia Plath, ao passo que André Guerreiro usa o texto base com autonomia, usando-o como catalizador sua releitura dentro dos códigos teatrais que lhe são caros. Com isso, novas alegorias são suscitadas, firmando um tipo de diálogo aos moldes do que Maeterlinck caracterizava como diálogo de segundo grau, uma vez que concernem mais a uma representação velada e subjetiva do que uma realidade explícita e concreta.

A cenografia (não se trata mais de decoração, palavra demasiado ligada à pintura) é considerada em si mesma como universo de sentido que, longe de ilustrar e redizer o texto, o dá a ver e a ouvir, como que do interior (influência do simbolismo). (PAVIS, 2008, p. 46)

A instalação cênica tem igual significância à performance dos atores, instaurando uma forte filiação com o teatro visual investigado – teórica e artisticamente – por Wagner Cintra, “como uma obra artística em que o jogo estético é ponto fundamental; uma obra em que o conflito é substituído por um jogo de tensões entre o espaço, a matéria e as formas” (2018, p. 472), tendo “por princípio a utilização de todo e qualquer material como substância criativa, incluindo a presença humana, ativa ou não, que é colocada em cena no mesmo nível dos demais elementos” (2018, p. 464).

Os signos visuais de *Ilhada em mim* poderão ser assimilados imediatamente ou de forma lenta, a depender de cada espectador, isso é evidente, porém o que se deve observar é que são alegorias – físicas e simbólicas – que não brotam direta-

mente do texto. Não é a dramaturgia que irá justificar de modo inequívoco os elementos daquela cenografia sombria. O espectador será estimulado a deslindar aqueles códigos dentro de uma complexa estrutura simbólica, tal como nas montagens (das vanguardas históricas ou contemporâneas) de matiz simbolista.

No livro *Antitratado de Cenografia: Variações sobre o mesmo tema*, Gianni Ratto aponta quatro tipos primordiais de cenografia:

- a) *impositiva*: o público, quando ela é revelada, aplaude e, durante o espetáculo, não desgruda os olhos;
- b) *presente*: ela não agride, mas você a percebe, pois se insinua pelos detalhes quase sempre excessivos, como um convidado que procura atrair sua atenção com trejeitos ou olhares significativos;
- c) *ausente*: não prejudica, não colabora, não cheira nem fede;
- d) *integrada*: você não se dá conta dela, pois pertence inevitavelmente ao espetáculo. Você a confunde com as personagens, pois com elas dialoga em sua linguagem silenciosa. Rememorando o espetáculo você a verá agora em sua plenitude. (RATTO, 1999, p. 110)

A harmonia da cenografia com atuantes, desenho de luz e sonoplastia sugere uma classificação mais próxima à última tipologia, porém é impossível, embora possa parecer contraditório, excluir sua dimensão *impositiva*, haja vista que se trata de um quadro visual atraente e tecnicamente instigante, dado que é evidente, mesmo a não iniciados, a engenharia de cena necessária para construir o espelho d'água sem defeitos e também para organizar as trocas de mobiliário em meios aos blackouts das transições de cena.

Os figurinos são assinados por Fause Hatén, que busca uma caracterização alicerçada na clássica silhueta dos anos 1950. Djin Sganzerla inicia a montagem com *tailleur de cintura* bem marcada ao estilo "new look" de Christian Dior, e peruca de franja com leve volume, em referência aos cortes dos anos 1960. Já André Guerreiro aparece com terno em alfaiataria, de finas listras, conhecido como *pinstripe suit* ou riscas de giz, e cabelos penteados em gel no estilo *slickback*, que direcionam o espectador para a época em questão. No primeiro recorte cênico vemos Sylvia se despir de seu terninho e peruca, mostrando um vestido-camisola em seda e cabelos naturais, os quais, quando molhados durante a peça, atam-se ao corpo e ao rosto da atriz, criando uma imagem de aprisionamento e inflexibilidade, tal qual a asfixia que acomete a personagem.

O vestuário da atriz é confeccionado todo em tons de azul, do escuro ao celeste. Segundo estudos de colorimetria⁵, a cor azul está relacionada a conceitos antagônicos, o primeiro relativo a harmonia, criatividade, céu e infinitude, já o segundo relacionado à frieza, melancolia e depressão (*feeling blue*). Sylvia, poeta confessional e enigmática, se conecta à frieza do azul e sua ambivalência, cor esta que condensa seus estados mentais e emoções à beira do abismo.

Já o espetáculo *Insônia – Titus Macbeth* (2019) ocupava todo o 13º andar do Sesc Paulista, numa proposta de instalação cênica imersiva, em que atores e público compartilhavam o mesmo espaço, fundindo os territórios de apresentação e representação. Os espectadores poderiam circular livremente pela montagem, escolhendo ao bel-prazer os melhores ângulos, segundo cada um, para assistir às cenas que utilizavam de 100% da arquitetura da sala. Não havendo regras apriorísticas, inclusive, que impedissem os espectadores de cruzar qualquer plano de visão ou acontecimento cênico⁶.

Da personagem-criatura (Samuel Kavalerski) que inicia o espetáculo, com suas roupas dilaceradas e em camadas, vemos esvoaçar uma poeira branca que se condensa à luz da cena, e de imediato transfere toda a atmosfera sombria proposta pela figurinista e cenógrafa Simone Mina. A dor e o peso arrastados pela criatura são sublimados por elementos emblemáticos como pedras amarradas aos pés por cordas de sisal, e muletas feitas por troncos de árvores. Pêndulos, objetos metálicos, cadeiras de madeira, pedras e cordas constroem ao longo do espaço uma galeria de instalações sinestésicas, orgânicas e musicais. A corda, que quando atada ao corpo é um sinônimo de conexão com o oculto, com o fetiche, mágico e secreto, conecta e permeia o figurino de todas as personagens.

O vestido vermelho-sangue todo feito por cordas e franjas de Lady Macbeth (Djin Sganzerla) lembra em suas costas amarrações shibari, e é um acento de cor em meio aos soturnos figurinos de seus colegas, bem como a escolha dos cabelos loiros e cacheados angelicais, e maquiagem evidenciando as sobrancelhas douradas, quase élficas. O vermelho também está presente, em menor quantidade, como pespontos e cordas usadas pelo general Macbeth, conectando, assim, o casal, e agregando o sangue que move o espetáculo.

⁵ Estudos que captam a percepção da cor a partir de matiz, intensidade e saturação, despertando os vieses da psicologia da cor.

⁶ Embora seja fácil de se supor (e foi o caso do dia em que assisti) que, por etiqueta, dificilmente algum tenha decidido se colocar em locais inapropriados ou de extrema proximidade ao elenco, de modo a perturbar o andamento da encenação



Fotos 9 e 10: Insônia – Titus Macbeth / Divulgação.

Já Helena Ignez, como Titus, traz suas vestes longas, inverniais e pesadas, com cordas presentes como fardos em seus ombros. A carnificina e a série de amputações de *Titus Andronicus* está representada por pedaços de mãos, braços e partes do corpo presentes por todo cenário. Como efeito hiperbólico, no momento em que o general tem a mão decepada na tentativa de salvar os filhos, dezenas de membros despencam sobre sua cabeça.



Fotos 11, 12 e 13: Insônia – Titus Macbeth / Divulgação.

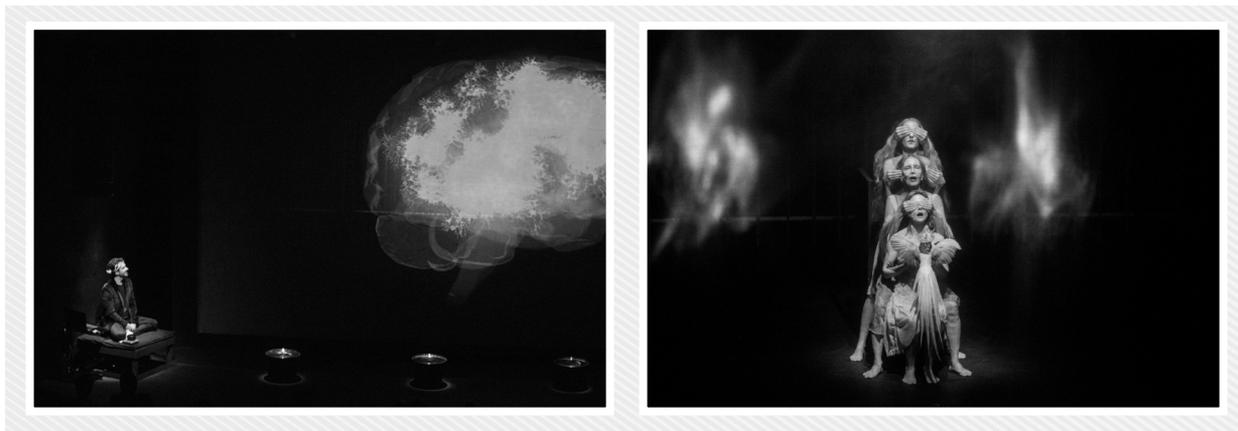
A cenografia dita muitas das associações simbólicas do espetáculo. Os sinos piramidais de ferro fundido são facilmente relacionados ao peso da consciência de Macbeth após o regicídio ou o fardo pelo qual a família de Titus é acometida. As placas de mármore e enormes blocos de pedras intensificam as gravidades dessas tragédias. Em contraponto, um tablado pendurado serve como balanço em algumas cenas, realçando o equilíbrio tênue entre autonomia e persuasão, emancipação ou obediência, binômios válidos especialmente para o casal Macbeth. Simbologias mais simples e direta também estão presentes, tal qual o balanço como sela e estribos, imediatamente associado a um cavalo.

Por sua vez, *Tchekhov é um Cogumelo* (2017) parte de uma entrevista filmada que André Guerreiro fez com José Celso Martinez Corrêa no parque Ibirapuera em 1995, quando ainda era estudante de teatro, junto com outros colegas. O objetivo da conversa era a montagem que o Oficina preparou em 1972 para a peça *As Três Irmãs*, que envolveu uso de mescalina e outros psicoativos no processo criativo.

Ao longo da encenação do *Lusco-Fusco*, trechos dessa entrevista são projetados em um telão, assim como as informações que determinaram o sistema cênico elaborado, sobretudo essa notícia de 2012:

Com o uso de um capacete de eletrodos, pesquisadores da Universidade de Yale e Imperial College na Inglaterra mapeiam a atividade cerebral de voluntários sob efeito de psilocibina e de praticantes de meditação experientes. O experimento constata que, nos dois casos, o que acontece no cérebro é muito parecido: uma área cerebral responsável pela “consciência do eu” entra em descanso.

André Guerreiro inicia o espetáculo apresentando-se ao público e explicando esse mecanismo que também será usado por ele. No lado esquerdo do proscênio, uma mesa preta baixa, uma almofada e o capacete de eletrodos. No centro do proscênio, quatro recipientes com água, e à direita uma instalação sonora feita com tubos de cobre, estruturas essas que serão acionadas, de diferentes maneiras, ao vivo, pelo diretor-performer ao longo do espetáculo, de acordo com seus estados mentais que serão mapeados pelo equipamento neural.



Fotos 14 e 15: Tchekhov é um Cogumelo / Divulgação.

Essa miscelânea intermidiática é acentuada pelos fragmentos de cena que vão surgindo: uma das irmãs atravessa o palco de ponta a ponta arrastando, com dificuldade, uma trama de fios que a puxa de volta, tecendo paralelo com o mito Sísifo; o mobiliário (mesa, cadeiras, divã) que vai surgindo para ocupar as cenas é de madeira; um baú com troncos de madeira é trazido ao palco, e os tocos são distribuídos pelo espaço; em outra cena de forte visualidade, dezenas de piões sonoros – grandes, de aproximadamente 25 cm – são acionados por todo o palco. O encenador classificou a montagem de um haicai de *As Três Irmãs*.

Assim como o cenário, o figurino é de Simone Mina. André Guerreiro está todo de preto, com um blazer e calças aveludadas, quase invisível na penumbra, parcialmente camuflado, assim como as outras presenças masculinas. Em contraponto, Olga, Macha e Irina (Helena Ignez, Djin Sganzerla, Michele Matalon) têm presença sempre acentuada pelos nichos de luz, muitas vezes, condensadas em uma só mulher, com três cabeças, três cabelos claros que se entrelaçam e se somam, três corpos que vestem de modo extremamente parecido, com vestidos leves e puídos, com pregas, recortes e pontos assimétricos que traçam amassados às silhuetas.



Fotos 16 e 17: Tchekhov é um Cogumelo / Divulgação.

Os vestidos das atrizes lembram camisolas⁷, são do tom de suas peles em um conceito de vestes de característica “nude”, que evidencia a palidez orgânica de seus corpos. São, assim, três mulheres distintas, mimetizando por meio de roupas suas atemporalidades, confundindo-se cenicamente em uma só personagem. Vale destacar também um objeto cênico: a presença de um faisão empalhado, que adereça as personagens, uma ave cheia de simbologias e que na Idade Média estava associado à ave fênix, aquela que renasce das cinzas e representa os ciclos da vida, ao passo que para as culturas orientais seu valor mítico é relacionado à ordem do mundo e harmonia cósmica – seu canto e dança também é remetido a uma vida fadada a incertezas e inquietação.

Os recursos tecnológicos expostos e a presença constante, desde o início, do diretor como elemento estranho à dramaturgia tchekoviana não permitem surgir qualquer tipo de teatralidade ilusionista. Existe, porém, uma certa harmonia na composição visual. A entrada dos jovens músicos do grupo Embatucadores no final, contudo, com seus galões, garrafas e instrumentos tubulares, termina por esgarçar qualquer hipótese de imersão dramática. O caos cênico desperta também teatralidades épicas e performativas, mesclando a imagética solene da Rússia do início do século XX com as visuais marginais da estética paulistana contemporânea.

À guisa de conclusão, é importante frisar que as características visuais discutidas aqui estão em

⁷ Também conhecidos como *slip dress* ou vestido-camisola.

consonância com os parâmetros sonoros, dramaturgicos e de atuação da companhia. Com relação a este último aspecto, é notória a influência que os estudos na International School of Corporeal Mime, por cinco anos, com Steven Wasson e Corinne Soum, tiveram em André Guerreiro. A corporeidade dilatada proposta a si – quando atua como performer – e ao elenco sob sua direção encaixa-se, de muitas maneiras, na atuação simbolista estilizada e na forma como confere à cena uma atmosfera cerimonial subjetivada⁸. O modo como colige dramaturgia, visualidades (cenário, figurino, visagismo, desenho de luz), sonoridades (trilhas pré-gravadas, música ao vivo) e modelos de representação transformam o teatro num espaço onírico, misterioso e de dimensões metafísicas.

Referências

- CINTRA, W. *O teatro visual como teatro performativo*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 32, p. 461-475, 2018. DOI: 10.5965/1414573102322018461. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018461>. Acesso em: 18 maio. 2023.
- DEAK, Frantisek. *Symbolist Theater: The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1993.
- HOWARD, Pamela. *O que é cenografia?*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- MASCARENHAS, George. *A Ação Mímica: princípios e poéticas da mímica corporal dramática de Étienne Decroux*. Salvador: Edufba, 2021.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.
- VIANA, Fausto Roberto Poço; CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito C. *Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos*. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

⁸ Cf. Mascarenhas, 2021.

QUASE VERDADE:

PAIXÃO PELO REAL NAS ESCRITURAS PERFORMATIVAS

Por Beth Lopes

A memória, o corpo, o tempo e o espaço são temas centrais na tessitura da arte da geração que produz o teatro contemporâneo. Especialmente o teatro performativo que produz arte viva com a experiência de vida de si e dos outros. A dramaturgia dos textos clássicos, acentuando a representação de personagens e histórias já editadas, parece não satisfazer os artistas, cuja unicidade da autoria é pulverizada na concepção de uma dramaturgia cúmplice¹, além de encontrar sintonia nas formas cambiantes da criação colaborativa. Um impacto disto na prática teatral é o fortalecimento das narrativas escritas e orais construídas pelas paixões individuais e cotidianas, as quais podemos cogitar como uma reação da subjetividade do nosso momento à hegemonia teatral, diferente, porém, das resistências das vanguardas do século XX contra as artes do passado, pois pesa hoje o efeito de um tempo de conectividades.

A história da civilização, como bem se sabe, ganha novas dimensões com o avanço da ciência e tecnologia, especialmente com a difusão da internet e a multiplicação das redes sociais, deixando nossos corpos expostos, explícitos, em constante contato com os outros e as coisas. A arte como um reflexo disso reforça o grau de performatividade e padrões relacionais, configurando uma restauração viva dos comportamentos² e crônicas das sensibilidades do nosso tempo. Temos que considerar, portanto, que a vida pós-moderna traz complexidades com os avanços do capitalismo global, da mídia e do consumismo, numa tendência a transformar as realidades culturais em produtos mercadológicos. Assistimos assustados ao crescimento das *fakes news* no mundo político, as quais transitam entre nós sem que se saiba realmente o que é verdade ou mentira. Quais são as relações que estabelecemos com uma encenação em que os próprios artistas são sujeitos e objetos da criação?

¹ Título e tema da dissertação de Leonardo Moreira, com orientação da autora. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-17022011-145632/publico/3474700.pdf>

² Referência à visão sobre performance como “comportamentos restaurados” de Richard Schechner, para quem performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, são ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (Schechner, 2006)

Estas questões sobre verdade e não verdade recheiam o nosso interesse sobre processos de criação como um modo de pensar com e sobre o repertório do artista. Repertório³, entendido como a matéria fenomenológica produzida pelos artistas e pelas manifestações que não constam de livros e peças teatrais, mas se constitui com o uso de si mesmo, de seus afetos e de sua história pessoal e em comunidade, dando a forma de realidade ao comportamento cotidiano em cena. O que procuro analisar limita-se, entretanto, ao processo de atuação no contexto de uma encenação, a fim de compreender como as partes fundantes e conflitantes da criação da atriz Mameh (Maria Amélia Bethovem Farah), integrante da brasileira Cia. Hiato, no espetáculo *Ficção* (2012-2018), dirigido por Leo (Leonardo) Moreira, agencia a memória individual e coletiva em uma montagem sobre o real e a ficção:

“A partir de relatos biográficos de cada um dos atores, a Cia. Hiato propõe instalações dramatúrgicas e cênicas acerca de questionamentos sobre a necessidade de ficção e nossa impossibilidade de abandoná-la, dissecando em cena um processo cênico. Centrados nas relações dos atores com seus familiares, serão expostos depoimentos pessoais que se instalam em um espaço ficcional. As ideias de ‘intimidade’ e ‘documento’ associadas a um pensamento dramatúrgico em seis intervenções independentes que servem de matéria-prima para a criação do espetáculo ‘duas ficções’.” (<http://www.ciahiato.com.br/o-ficcao.html>)

Uma entrevista com Mameh e a análise do texto do solo – criado em colaboração com o diretor – nos aponta o que mobilizou a criação da personagem homônima reinventada a partir da matriz de si mesma: **a Maria Amélia Farah.**

³ Repertório e arquivo, segundo Diana Taylor, são duas formas diferentes de registro: a escrita, questão fulcral da colonização para as civilizações que não tinham a escrita, por não terem guardadas as suas histórias na forma letrada; e o repertório, que são as performances (espetáculos, rituais ou eventos sociais) que têm o corpo como escritura da memória cultural e transmissão de conhecimentos. Este artigo busca incorporar a construção criativa da performance de uma artista como uma forma de repertório.

Ficção #4 – Maria Amélia Farah

Maria Amélia Farah relata a transição de Filha para Mãe, fundindo a experiência da maternidade com a experiência criativa. Ao relatar sua biografia e suas tentativas de matar sua mãe, a atriz evidencia sua própria relação com o fracasso e a crueldade da exposição de uma biografia. (<http://www.ciahiato.com.br/o-ficcao.html>)

Explorar formas relacionais nas artes cênicas com as memórias de si e de outros é, de certa forma, uma expansão dos ambientes de rede e desempenho de sistemas digitais. Talvez por isso, a tarefa do artista não se resume em transpor autobiografias para as formas da dramaturgia. Se faz necessário fundir com a vida. Quem trabalha nessa perspectiva nas artes performativas tenta fugir das técnicas criativas usuais da construção da cena, para assim se aventurar em um jogo da verdade, o qual, evidentemente, amplia o impacto dos acontecimentos vivos e as possibilidades de intersecções humanas.

A intenção de desmontar partes do processo de criação para analisar vem do olhar da espectadora-autora, pois o primeiro contato não se deu com o processo e, sim, com o impacto sofrido com a obra acabada. Como espectadora-cúmplice, ver os conflitos de vida da atriz e de sua família expostos à diversão dos espectadores me despertou inúmeras aporias. Seria ético fazer referência aos 'outros' corpos reais como a dos familiares? Seria um efeito perverso das redes sociais e dos *reality shows*, aflorando o aspecto invasivo do *voyeurismo* na prática teatral? Seria uma irônica influência ou 'moda' da performance em busca de momentos vivos, únicos e irrepetíveis? Ou faz parte da instauração de estética no jogo cênico, em que os artistas fingem ser espontâneos, usando estratégias de presentificação?

Por outro lado, seriam as histórias íntimas do cotidiano um modo de se aproximar e estabelecer algum novo diálogo com o público? Por isso interessa-nos detectar as motivações que levam o trabalho artístico a se exercitar consigo mesmo, em um processo comparado ao da ascese, na perspectiva conceitual de Michel Foucault⁴.

⁴ O conceito de ascese aparece nos escritos finais de Michel Foucault, trazendo o trabalho sobre si mesmo como um exercício para constituir um sujeito ético

“O processo do espetáculo ‘Ficção’, composto por seis monólogos, demandou de cada ator escrever e reescrever, em parceria com o dramaturgo Leonardo Moreira, a dramaturgia da peça. Isso acabou sendo um meio de registro do processo. Eu costumo também gravar ideias de textos e depois escrever. A memória se materializa na encenação a partir de fotos, vídeos, narrativas, músicas etc. No fazer, ela é cumulativa e a memória do próprio espetáculo vai resignificando as memórias ‘reais’.” (entrevista)

Como a performer nos conta, a escrita e a reescrita geram movimentos que avançam do interior de si para a visibilidade das ações da cena, e constituem um procedimento significativo do processo de criação em que os vestígios permanecem na obra final. Um processo criativo, cabe lembrar, é todo o percurso que se passa na produção da arte desde a concepção, a experimentação e as opções estéticas que emolduram algum resultado – a obra-de-arte – que, neste caso específico, prima por possibilitar que os sentidos continuem abertos para interpretações distintas do espectador. Quais foram, afinal, as fricções com a vida que deram forma ao solo, como a atriz concebeu, desenvolveu e constituiu?

Mulher, mãe, filha, atriz, branca, brasileira, de origem sírio-libanesa, Mameh e os outros atores e atrizes desse espetáculo escrevem, narram e performam as suas histórias no palco, expandindo-as em múltiplas relações identitárias que abalam as certezas e integridades pessoais no pertencimento sociocultural. O solo de Mameh escrito e narrado por ela ganha forma estética com as suas histórias de vida, mas conta com a imaginação e a invenção na transformação dos momentos que consideramos real na presentificação das ações frente ao público. A memória – o lembrar e o esquecer – é fator relevante não só para recordar os fatos reais, mas para reinventar a vida da atriz-personagem-de-si no processo de criação.

“Descrever a cena em primeira pessoa. Descrever a cena do outro. Isso acabou entrando na dramaturgia da peça, esses procedimentos cênicos, como por exemplo, repetir uma cena, errar e admitir o erro; a descrição da própria cena, mencionar os próprios recursos teatrais, metalinguagem. Nessa exposição procurávamos ver algo além do teatro, em uma investigação das fronteiras entre personagem, ator e pessoa. Então, fizemos algo além de atuar, por exemplo, eu danço, a Luciana faz uma palestra, a Paula, uma entrevista, Fernanda uma investigação.”

Essas formas de narrativas no domínio teatral se expandem para constituir entrelaçamentos de verdades e ficções, por meio do contato sensível entre o eu e eu, o eu e o não eu, o eu e o outro, como afirma Mameh: “Eu faço a cena para o público, ou melhor, em relação ao público”. Assim como as práticas de si que Michel Foucault define como dispositivos de análise e reflexão, tendo em vista uma afinação da ética nas relações com o mundo, nos ajudam a refletir sobre essas meditações em torno da escrita de si da atriz.

Sem pretender reduzir as ideias de Foucault, as quais refletem sobre textos dos dois primeiros séculos da Antiguidade greco-romana descritos em correspondências, tratados, livros e escolas filosóficas, essas analogias surgem aqui como possibilidades de se indagar sobre um processo criativo que inclui a autobiografia, que reflete uma ideia instável de identidade e memória como parte de uma história do tempo, da ideologia e da sociedade, para além das ferramentas tradicionais do teatro. Implica, desse modo, numa visão estética da vida e é, por outro lado, o que constitui, no arco dos estudos de Foucault, uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, formando a matéria-prima dos documentos escritos que “tratavam não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já-dito” (Foucault, 1992). A escrita de si aparece como um tema situado entre as questões debatidas pelo filósofo em torno de noções de subjetividade e verdade: “Procurei saber como o sujeito humano entrava nos Jogos de verdade, tivessem estes a forma de uma ciência ou se referirem a um modelo científico, ou fossem como os encontrados nas instituições ou nas práticas de controle”⁵. Numa entrevista dada pelo filósofo, em sua última fase (Fornet-Betancourt, Gómez-Müller, 1984, p. 1), os autores questionam:

“Esses jogos de verdade não se referem mais a uma prática coercitiva, mas a uma prática de autoformação do sujeito?” Foucault responde: “Isso mesmo. É o que se poderia chamar de uma prática ascética, dando ao ascetismo um sentido muito geral, ou seja, não o sentido de uma moral da renúncia, mas o de um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”⁶.

5 “A ética do cuidado de si como prática da liberdade” (entrevista com H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, em 20 de janeiro de 1984), *Concórdia Revista internacional de filosofia*. 6. Julho-dezembro de 1984, ps. 99-116.

6 “O problema das relações entre o sujeito e os jogos de verdade havia sido até então examinado por mim a partir seja de práticas coercitivas – como no caso da psiquiatria e do sistema penitenciário –, seja nas formas de jogos teóricos ou científicos – como a análise das riquezas, da linguagem e do ser vivo. Ora, em meus cursos no Collège de France, procurei considerá-lo através do que se pode chamar de uma prática de si, que é, acredito, um fenômeno bastante importante em nossas sociedades desde a era greco-romana, embora não tenha sido muito estudado. Essas práticas de si tiveram, nas civilizações grega e romana, uma importância e, sobretudo, uma autonomia muito maiores do que tiveram a seguir, quando foram até certo ponto investidas pelas instituições religiosas, pedagógicas ou do tipo médico e psiquiátrico.”

Desse modo, podemos dizer que a escrita de si surge para Mameh como um processo de subjetivação, sem pretender qualquer tipo de catarse e purificação. Ela usa a si mesma, revisa e edita os acontecimentos da sua vida com experiências na criação de jogos da verdade que se concretizam na dramaturgia, na atuação e na encenação. Esses modos de ação não se fixam, por sua natureza viva de representação, e, por isso, se configuram em devir, criando formas e indivíduos passíveis de transformação. O treino de si mesma pela escrita traz, de certa forma, a prática da ascese no processo criativo, em que o artista pode refletir sobre os aspectos da vida pessoal, desbloqueando traumas, fracassos, insatisfações, e confessando desejos profundos para o público. A escrita torna-se o rastro da vida que se viveu ou que se sonhou. O repertório⁷ da atriz torna-se maleável e encontra na imaginação a substância e o modo de operar, com base no contínuo agenciamento com os acontecimentos da própria vida.

“A minha poética pessoal é a narrativa, por isso optei pelo relato. Um procedimento e exercício que uso no meu solo, por exemplo, é mentir com propriedade e revelar que eu menti. 80% do meu solo é mentira, no sentido de que não aconteceu de fato, não tenho aquelas memórias, mas elas me representam. É um jogo com a possibilidade de ter vidas paralelas e de brincar com elas.”

O contexto da construção criativa da performer pressupõe que explorar o mentir, fingir, fantasiar e o confessar verdades ou mentiras são peças de um jogo e funcionam como gatilhos poéticos para a performance. Ao mesmo tempo, os jogos de verdade como estética provocam um debate sobre ética, na medida em que eles restauram esteticamente as “fatias de vida”, tornando a sua história e a dos familiares uma base e uma expansão pública pela dramaturgia. Há que se ressaltar a enorme semelhança entre o estilo das falas da cena e as respostas da entrevistada, o que se alinha com a definição de narrador para Walter Benjamin, que é o resultado da fricção entre a narrativa escrita e a oral.

O formato da narrativa parece demonstrar que as escritas contaminadas pelos modos-de-vida-outros são modos de tensionar o corpo real e o corpo fictício, o público e o privado, e de criar fissuras que se abrem para o cotidiano. A história que a atriz costura com o discurso sobre

⁷ Tanto Diana Taylor quanto Richard Schechner usam a noção de repertório como algo significativo nas “práticas incorporadas” em defesa do campo dos estudos da performance. Trata-se de um material que é transmitido pelo ‘repertório’ corporal e não apenas pela escrita em ‘arquivos’, cujo pensamento nas Américas se afirma com as colonizações (Taylor, 2013). Schechner diz que os estudiosos do PS usam um “arquivo” expandido e dedicam o foco de seus estudos ao “repertório”, e “what people do in the activity of their doing it”. (Schechner, 2006, p. 1)

si mesma cria uma espécie de desmontagem do corpo real; demonstra, assim, com quantos ‘outros’ a identidade da atriz é constituída e cujos traços são usados como matéria poética da cena fictícia. Quase tudo é verdade, embora a atriz afirme que 80% das histórias sejam mentiras. O relato simples na formulação e enunciação, traz, portanto, diferentes camadas para a percepção do espectador, tornando a interação entre eles mais complexa. O que pode a atriz ter querido mostrar?

“Eu queria criar uma boa ficção aqui para vocês, e mentir que essa roupa me lembra um momento muito doce. Mas a verdade é que não significou muito na época. Foi a parteira quem vestiu o Pedro assim. Dá pra ver na foto que ele ainda está sujo do parto. Hoje, eu olho para essa roupa, pra essa foto e penso: como eu tive coragem de continuar com isso? Como eu tive coragem de ter um filho? Como?” (texto do solo)

As perguntas, em tom confessional, são voltadas para si mesma, as quais funcionam dentro da chave da performatividade, deixando cruzar, pelas janelas abertas, a brisa da vida na arte e da arte na vida, instaurando uma situação de liminaridade. No processo criativo da Cia. Hiato, as questões temáticas são tramadas em um processo de tensões relacionais, transformando a obra em um exercício para pensar sobre os diferentes sentidos que a ficção como palavra-título nos traz. As ideias vão sendo acumuladas no andar do processo criativo com a prática da escrita e o pôr-

-em-jogo da encenação, atividades compartilhadas entre diretor e a atriz na elaboração do solo.

“O ponto de partida mais decisivo da companhia foi investigar a fricção entre realidade e ficção. Aprofundar na pesquisa entre o biográfico e o ficcional. Expor os recursos ficcionais, que geralmente tentamos esconder no palco.”

Ao recusar, em parte, os procedimentos que escondem a construção da obra, a realização cênica traz à tona uma outra noção de personagem que surge a partir do exercício da escrita de si mesmo. A performer narra para os espectadores fragmentos íntimos de sua vida que para eles parecem verdade. Nessa farsa representada, a performer pressupõe uma experiência de agenciamento do ‘eu’ com outros corpos reais, uma experiência de tocar e ser tocado na ordem das emoções que afloram de modo orgânico e sensível. A narrativa constituída desperta cada vez mais curiosidade no espectador sobre o que é imaginação ou verdade na vida da atriz, explorada por uma narradora que endereça a fala diretamente para ele. Comentando a própria vida em sua fragilidade e concretude, Maria Amélia expõe o que sente e pensa sobre a sua origem sírio-libanesa, as implicações de ser mulher, mãe e filha, as atribuições da maternidade, da gravidez, do parto humanizado. De verdade se sabe que Mameh tem um filho, cujo parto foi humanizado, e ela é, na vida real, de origem sírio-libanesa e dançarina de dança do ventre, além de atriz.

Sempre estamos no presente olhando para um passado. É sempre o presente e o 'aqui agora' que revisita uma memória. A ação está totalmente, no presente, não pode estar 'apoiada' em algo que já passou e portanto não existe mais. Isso também vale para o próprio espetáculo. A maneira como eu executei/vivenciei o espetáculo em um certo dia já virou memória para o outro dia. A impressão que eu tenho é que sempre o ato, o agir é melhor do que lembrar. A memória não pode me tirar do presente.” (entrevista)

Na prática, a relação entre passado e presente torna-se importante para dar o frescor temporal ao relato da atriz, e nesse processo específico a memória da infância familiar é o foco da investigação. Materializar a cena que quer se manter viva e presente exige um procedimento próprio que, certamente, não se encontra nos livros sobre atuação. Embora a noção de jogo tenha um papel fundamental em qualquer método de atuação, o jogo da verdade (e mentira) que se propõe usa ferramentas próprias. A ação viva ou o corpo fenomênico é a forma que surge na atriz para atender as expectativas de realidade. Deste modo, cada processo individual busca procedimentos e metodologias específicas para dar conta da natureza do objeto da criação, como explica Mameh:

“Em todos os ensaios apresentamos para um público, de modo que não havia ‘ensaio’. Os outros atores que também eram nossa plateia tiveram uma participação fundamental pois diziam com muita honestidade a diferença do que a pessoa quer mostrar e

o que ela está mostrando de si mesma. Houve um momento/procedimento de roubar cenas e textos uns dos outros, como um jogo. Particularmente um dos procedimentos que eu usei, secretamente, foi falar o texto para qualquer pessoa, sem que parecesse decorado ou mentiroso. Não estar atuando.”

Tramadas com as formas vivas das fricções de si, a atriz atua em um espaço de deslocamentos da representação situado entre o eu e o outro. Exercício de alteridade, a verdade e a mentira são questões que compactuam das relações do sujeito-ator/atriz com seus familiares. Esses são, portanto, os procedimentos centrais que configuram o processo de criação. A memória, olhar para o passado e presentificar no aqui-agora servem como bússola na orientação espaçotemporal da atriz:

“A memória funciona para mim como um ponto de partida, como um filme recontando a minha própria história, servindo como uma base dramaturgica. Após esse primeiro contato, ela é transformada livremente em função e em contato com a ficção. Começa a ficar mais divertido mentir/criar do que lembrar. Eu diria, ainda, que há uma beleza ou certa tragicidade na memória e que para mim, à medida que ela está representada no teatro, ela já está ressignificada pela própria moldura do palco.”

O limite entre o real e a ficção, no entanto, atinge o auge e torna-se totalmente borrado, quando a atriz traz para a cena o próprio filho que, naquela época, tinha cerca de quatro anos. Quando assis-

ti, a criança não fazia mais parte da performance, apenas era recordada pela ausência da sua presença. O que me levou a perguntar-lhe como foi, na vida real, colocar o filho em cena? Qual é o limite deste deslocamento? Onde a ruptura com a realidade pode chegar e custar?

“A presença do meu filho em cena, primeiramente, era para presentificar a realidade de uma mulher que é mãe. Enquanto ele estava em cena, eu me colocava realmente ‘neste problema’: de fazer a cena e cuidar dele ao mesmo tempo, e uma das questões que eu abordo é justamente como uma mulher que é atriz da minha faixa etária, dentro da minha realidade e tem um filho concilia viagens com as peças e ensaia até tarde. Eu faço reflexões sobre questões acerca da maternidade e achei pertinente estar com ele ali.”

Na medida em que a narrativa é constituída como uma livre analogia da própria vida, abre-se, assim, um espaço-tempo entre a vida e a arte que trabalha no âmbito das micro-percepções afetivas da artista e ressoa como um efeito da presença viva frente ao público. Este ‘entre’ que se dá no espaço-tempo busca tensionar ainda mais a efemeridade da cena teatral a partir das “narrativas enviesadas” (Canton, 2009, p.37), forma de produção contemporânea que incorpora um novo contexto sócio-histórico.

“Quando eu parei de fazer a peça com ele, apro-

veitei isso dramaturgicamente, dizendo que percebi que estava fazendo com ele o que minha mãe fazia comigo. Mas, na verdade, o que me levou a tirar o Pedro da peça foi o transtorno de levar o Pedro nas viagens, as necessidades especiais que um bebê gera, um acompanhante, que no caso era a sogra ou o pai dele. O Pedro participou só do início da peça e depois eu seguia e ele ia embora. Fiquei cansada e me perguntei se isso era ‘uma necessidade do espetáculo’. Conversando com a Fernanda, outra atriz da companhia, cheguei à conclusão que não é por isso que resolvi tirar ele do espetáculo.”

O modo como Mameh mescla em seu discurso as experiências do processo de criação com as outras realizações cênicas que ela participou com o grupo busca alinhar as relações da vida, da cena e dos outros que dela fazem parte. Deste modo o passado é trazido para dar fluidez ao presente, assim como os tropeços, a quebra de lógica do pensamento, a fala em fluxo e as mudanças repentinas de assunto, acreditando-se que eles dão consistência à ideia de acontecimento e instante, verdade e realidade, configurando um modo-de-ser filtrado pela dramaturgia e a atuação:

“Eu gostava de fazer a peça grávida de verdade porque era uma coisa de verdade, mas eu sentia muito medo de ter que parar o espetáculo pra fazer xixi. Eu passava duas horas sem sair de cena, na hora dos aplausos então, eu mal conseguia abaixar pra agradecer. Eu já não estou muito acostumada a isso: ser aplaudida. Ainda mais na-

quela situação. Pior ainda seria parar tudo se meu filho estivesse nascendo em cena. Eu nunca ia poder parar o espetáculo no meio. A Fernanda, outra atriz da companhia, quebrou o pé em uma cena de O Jardim uma vez, logo no começo do espetáculo. A cena continuou, até o final. Eu conversava com o Pedro, falava: filho, espera a mamãe terminar a temporada, e ele esperou, obediente como seria o meu irmão, pra me agradar. E me agradou tanto que quase me matou: nasceu de dez meses, quase tive que fazer uma cesárea por causa disso, passei duas semanas fugindo do médico, aquele homem de branco que ia cortar a minha barriga, porque é isso o que se faz no Brasil, quer a mulher queira ou não. Essa é a regra invisível, essa lei tatuada no pensamento da gente.” (texto do solo)

Para o espectador a sensação é de que a oralidade viva da narrativa acontece pela primeira vez. Paradoxalmente, ela acontece mesmo, embora a apresentação seja ensaiada exaustivamente. O que existe por trás da representação é a busca de um efeito de presença experimentado nos exercícios propostos que sempre se dirigem ao performer-espectador do processo de criação. A inclusão dos espectadores cria um elo afetivo com a atriz e se dá de forma metateatral, porque se refere constantemente ao próprio campo da arte; e épica, porque os recursos poéticos rompem com a ilusão da realidade e narram experiências da artista, trazendo o espectador para o presente do acontecimento. As confidências da atriz com o espectador vão reiterando, assim, que ele está

no espaço físico e simbólico da representação. É para ele que se relatam as memórias, histórias e sentimentos da performer-personagem, que, assim, presentifica a noção espaçotemporal concreta diante do espectador. O acento interativo da oralidade e da enunciação do texto pela atriz é decorrência da totalidade do projeto artístico que, entre outras razões, busca uma espécie de coexistência com a plateia movidas pelas experiências relacionais.

“Eu conto uma estória e danço no final. Uma pessoa ‘só, contando uma estória’ não é o que a maioria das pessoas espera de um espetáculo artístico. O meu desejo e meu desafio é que o público esqueça que sou uma atriz e veja uma pessoa, uma mulher contando uma estória. Não é o virtuosismo na encenação que interessa no meu solo, mas pelo contrário, que veja um ser humano. Na verdade há virtuosismos na atuação, quando crio uma cena em que eu ‘esqueço o texto’, mas esse virtuosismo tem que ser imperceptível, porque se espera que o público acredite de verdade, ou ao menos duvide, portanto, ele não pode perceber que estou atuando.”

Não há como delimitar com precisão esse modo de atuação, mas o que se pode deduzir é que o foco na narrativa coloca a ação do ator na palavra, em sua capacidade de escrever, narrar, pronunciar e substituir na fala a emoção das imagens dos acontecimentos passados. O modo que nos relata Mameh em cena, o modo como ela pro-

nuncia o texto, entre o decorado e o espontâneo, faz do espectador-ouvinte um amigo, um colega, um vizinho, um terapeuta. O corpo-a-corpo entre artista e o espectador retira sem pudor a 'quarta parede', tornando o lugar da cena um espaço de intimidade, orgânico e sensível, de onde as recordações jorram como confissão de pequenos traumas pessoais. O estado antiteatral do jogo da atriz, reduzindo a gestualidade ao nível cotidiano, faz com que se consolide a aparente realidade da cena como real. São as lembranças da Mameh que concedem a presença e a identidade múltipla do ser-em-cena, constituindo neste espaço-tempo uma realidade incontestável, recorrendo aos registros da própria artista, das suas decisões e escolhas para a restaurar o cotidiano, restituindo faces da sua história de vida na encenação. No contexto da obra que não dispensa a caixa teatral e, conseqüentemente, a relação palco-plateia, a atriz busca, no entanto, desmistificá-la. Enfrenta a tarefa de romper os limites entre as diferentes realidades, a da vida e a da cena, por meio da frontalidade tradicional do público que se rompe para nivelar as relações com o espectador, tocando-o em suas (in)certezas e (des)identificações.

"Pra mim, não ajuda estar muito identificada com uma memória pessoal. É como se, estando no palco, aquilo já fosse ficção. Entendendo aquela memória pessoal como ficção, me sinto mais livre e mais íntegra. Vivenciar dessa maneira 'ficcional' não significa que ela é menos potente ou menos verdadeira. Acredito que o palco já recorta a re-

alidade. E, claro, falando em memória, percebo o quanto de ficção existe na própria construção da memória."

Consciente, porém, da impossibilidade de representar as memórias, bem como fugir da ideia de representação, a atuação resultante insiste em expandir-se em movimentos que oscilam do fora e dentro dos corpos, constituindo relações diretas e vitais com as pessoas que dela participam. Todos, artistas e espectadores, se tornam atores naquele momento em que a narradora encara, confessa e 'engana' o público com uma narrativa paradoxal, numa tentativa de entender tanto a verdade quanto a mentira como um modo de se aproximar do real. Certamente esse processo lida com os modos que encontramos para escapar das armadilhas e auto boicotes que um processo de criação autobiográfico arrisca provocar tanto no artista quanto no espectador.

"Saio de um processo criativo e entro em outro, tenho crises de choro no camarim, preciso daquelas conversas intermináveis sobre o meu personagem nos cafés ao redor do teatro, viajo com peça, ensaios e mais ensaios até tarde. Mas aí eu olho pro lado e vejo uma outra pessoa, uma cópia rascunho de mim, tentando me imitar, aprendendo a falar. E eu penso outra vez: como? e se meu irmão fosse vivo? Eu ia precisar ter um filho ou ele faria isso pela família, antes de mim?" (texto do solo)

Personagem real ou um rascunho de si mesma é

construída com a dor de si e dos outros, naquilo que oprime a subjetividade transmitida socialmente para a atriz. Já dissemos antes, em outro ensaio (Lopes, 2016, pág. 46), que, para refletir sobre processos de criação a partir da memória, é interessante a observação sobre o retorno do real de Hal Foster⁸ sobre a ‘genealogia pop’ e sobre a obra de Andy Warhol. A principal questão levantada por Foster parte da consideração que as obras da categoria ‘pop’ são uma arte traumática (Lacan) e não simulacros (Baudrillard). Foster não vê nos grandes mitos retratados por Warhol uma mera repetição em que se perdem os sentidos, mas, ao contrário, supõe que no movimento de encobrimento/desvelamento do real revela-se a dor de pessoas reais. O que nos leva à associação com os procedimentos artísticos com a memória é que na análise de Foster reside o fato de que o real retorna vibrante em cada obra de Warhol. A associação com as telas repetidas de Warhol se dá em cada ação de Mameh, em cada movimento e palavras repetidas pela atriz, nos deixando entrever mundos clivados em sua matriz corpórea, cujas marcas são feitas de pequenos abalos e sofrimento pessoal. O corpo fictício que emerge do processo é uma mistura dessa amálgama dos vestígios da autobiografia e dos movimentos que o vasculhar e escolher provoca na configuração do ser-em-cena.

A intimidade pessoal e familiar exposta ao público como pressuposto de um jogo da verdade pode, paradoxalmente, revigorar o narcisismo da artista e o interesse do espectador na vida alheia (redes sociais e realities shows). Por um ângulo oposto, entretanto, pode contribuir para a formação e transformação do artista, assim como do sujeito contemporâneo na conquista da liberdade de pensar e agir. Não se pode afirmar nenhuma das hipóteses, mas tendo a crer que existe um movimento profundo em direção à compreensão e à transformação da existência. Por essa razão a analogia com o conceito da escrita de si de Michel Foucault envolve estratégias específicas para a prática de si como um modo de pensar a ética e conquistar a autonomia, desafiando os limites que se expressam nas escrituras:

“No caso do ‘Ficção’, estamos entrando em contato com a ficção que há na própria realidade, na própria reconstrução da nossa biografia e da própria memória. O que me interessa é investigar esses limites. Esse questionamento ético atravessa as pessoas que ‘roubamos’ para fazer a peça, mas também roubamos textos de livros, ideias, gestos. Eu roubei quinze minutos de uma conversa gravada com a Jade, uma muçulmana (pedi informalmente depois e ela deixou, mas é a história dela que está ali).”

⁸ Foster, Hal. *The return of the real: the avant-garde and the end of the century*. Cambridge, Massachusetts/The MIT Press, An October Book, 2002.

Nós, da companhia, começamos a fazer experimentos de mentir uns para os outros em situações fora do teatro.

Utilizando de memórias inventadas, já questiono a veracidade de qualquer biografia, apesar de todo o sentimento em relação a minha mãe ser verdadeiro. Sempre quis absurdamente agradar a minha mãe através da dança. Ela, muito exigente, nunca ou raramente se sentia agradada, pois nada chegava a ela em matéria de contentamento. Isso é verdade, mas, por exemplo, eu minto que ela morreu. Quando ela foi assistir, perguntei a ela se ela havia ficado chateada por eu ter mentido que ela morreu. Ela respondeu que não, mas pediu para que eu melhorasse a dança no fim, pois estava muito fraca.

Meu pai chorou muito e ficou perturbado porque expus a história do meu irmão que morreu de câncer. E também porque eu não falei dele durante a peça. Essa questão ética de expor as pessoas é um risco e vai de pessoa pra pessoa e muda durante o tempo.

Essa questão ética também se estende ao público. Por exemplo, o momento em que eu atuo que esqueci o texto, e por isso paro o espetáculo e realmente saio de cena, é um dos momentos mais dramáticos da peça, que inclusive revelo e minto que minha mãe morreu. Esse procedimento 'de esquecer o texto' revela que tudo é uma ficção e que tudo está escrito dramaturgicamente, portanto um 'distanciamento', pois o público é lembra-

do que aquilo é uma peça. Ao mesmo tempo se abre uma fenda de realidade, pois o espetáculo realmente foi interrompido e, nesse sentido, o público precisa decidir o que faz: bater palmas, ter compaixão, desprezo, ou seja, convoca nele uma atitude, inclusive ética." (entrevista)

Se para Foucault o sujeito ao desenvolver uma escrita de si passa a pensar uma ética, certamente as condições de construção desse espetáculo e, em particular, o solo de Mameh, ao adotar o procedimento da escrita autoficcional, implica numa abertura desta dimensão. Numa tentativa de libertação de si, de desmontagem de sua própria história, a artista usa a si mesma para compartilhar suas dores e alegrias com o sujeito-público que, de seu lado, as compara com as suas próprias histórias. Assim como Mameh se reinventa no processo das escrituras de si, para exprimir uma 'verdade' na cena, surge uma reflexão constituída pela quebra da dicotomia entre arte e vida. Ela relata a transição de "filha para mãe", fundindo a experiência da maternidade com a experiência criativa. Ao relatar sua biografia e suas tentativas de matar sua mãe, a atriz evidencia sua própria relação com o fracasso e a crueldade da exposição pessoal, sem subestimar o poder das emoções no encontro com os corpos e formas vivas. Assim como as estratégias do *ready made* de Marcel Duchamp, na medida em que este se apropria de um objeto que já existe, elevando os objetos industriais à categoria de arte, podemos pensar que a forma do solo de Mameh traz uma

narrativa que habita o dia a dia de qualquer pessoa, possibilitando ao espectador também fabular, se ver nas histórias, refletir sobre as suas memórias, numa dimensão que possibilita uma reflexão política entre a ética e estética.

“Uma vez uma pessoa do público me disse que o meu solo a fez lembrar de partes que ela mesma havia rasurado da sua própria memória. E os solos também têm um jogo de brincar com a memória do público, que inclusive acaba fazendo o exercício de se imaginar fazendo um solo da sua vida, ou simplesmente se lembrar de momentos da sua memória que ele próprio havia ‘rasurado’.”

A criação, portanto, é uma matéria constituída por fragmentos da memória pessoal, sem perder a dimensão das formas de existência e as diferentes realidades do mundo, ficcionais e reais. Muitas questões são aqui lançadas no complexo da criação em tempos de avanços tecnológicos e redes sociais, remodelando as relações humanas num teatro que se volta para as questões cotidianas, servindo assim como um roteiro para o que se quer refletir sobre a construção da cena. As histórias de vida descritas de modo vivo e diferenciado, ao mesmo tempo que espelham a vida, podem colocar em xeque os modos de existência do ontem, do hoje e do amanhã. Desse modo, a substância das memórias dos performers do espetáculo *Ficção*⁹ e de todos que os cercam nem sempre expressa um distanciamento crítico sobre as histórias testemunhadas, mas é capaz de expressar os desejos e os estados do artista, numa proposta de enraizamento em si mesmo ao longo do processo criativo da cena e na posterior exteriorização de seus solos na realização cênica, os quais interconectam-se sensivelmente com os percursos subjetivos do espectador.

A relação desta autora com a artista em foco, bem como com o coletivo de artistas, ressalta o fato de que muitos deles foram seus alunos de Atuação na Universidade de São Paulo, e, por esta razão, algumas experiências remetem àquela época, desde a sala de aula, quando no conteúdo da disciplina se investigava o papel da memória no trabalho do ator. Possibilidades criativas de ações teatrais/performativas, naquilo que era mais ‘vivo’ no processo e na figuração processual da realização artística. Como tornar presentes as emoções trazidas de momentos de *insight* criativo do processo do ator em uma prática

9. Assisti a dois solos do espetáculo *Ficção*: Maria Amélia e Thiago Amaral.

performativa voltada para uma aproximação entre arte e vida, em que a memória era uma forma de exercitar e construir um *ethos*. Sem negar a tradição teatral encabeçada pelo sistema stanislavskiano, incluindo outros mestres como Meyerhold, Grotowski e Barba, ansiava-se por procedimentos próprios e autênticos, visando constituir uma formação duplamente estética e ética para o estudante das artes cênicas.

Embora o direcionamento pretendesse ir além da representação do realismo psicológico de personagens de peças teatrais, almejava-se, principalmente, a descoberta de uma presença de si, de um corpo-em-fluxo, sincero, que parece ser um modo de lidar com o frescor cênico dos estudantes que entram no curso quase adolescentes e com quase nenhuma experiência, até mesmo como espectadores. Propunha-se para o ator um estudo sobre si mesmo, investigando, na prática cênica, as suas limitações e organizações corporais, a partir de um olhar para as suas próprias memórias e histórias de vida. Muitas vezes as histórias de si eram apenas pano de fundo para materializar personagens em construção no confronto com dramaturgias contemporâneas, como a de Simon McBurney, Steven Berkoff, Heiner Müller, Jean-Marie Koltès, Martin Crimp e Tim Etchells, por exemplo. Em outras era a própria matéria da dramaturgia que explorava como parte dos experimentos. Algumas vezes essas experiências foram ao extremo rompimento das estruturas da convenção teatral, e além dos limites da própria representação, mas nem sempre atingiu a radicalidade da proposta de ruptura do real e da ficção que os (as) criadores (as) da Cia. Hiato conquistam, tornando o bios cênico¹⁰ a matéria da investigação. Alunos-atores já demonstravam a importância do que fariam e o que viriam a significar para o panorama teatral brasileiro contemporâneo. O empoderamento conquistado por eles é o fator mais importante dessa perspectiva de formação estética e ética.

Como reflexão final, acredita-se que a vida usada pela arte só não pode negar o papel da memória e da história, a fim de agenciar formas que escapam do contexto neoliberal e do individualismo decorrente dele. Para que se possa refletir criticamente as questões da arte neste contexto cultural se faz necessário reagir ao pensamento simplista, narcisista e autocentrado, que favorece ainda mais a fragmentação e a confusão do indivíduo. O artista, portanto, tem uma incumbência fundamental nessa instabilidade social, retomando um papel importante na compreensão deste estado das coisas.

10 Assim se refere Eugenio Barba à vida do ator/atriz em cena, abrangendo o físico, o biológico e o emocional.

Referências

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTRO, Eduardo. *Vocabulário de Foucault*. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Muller Xavier, revisão técnica Alfredo Vega Neto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.
- HIATO, Cia. *Projeto Ficção*. Cia Hiato. Belo Horizonte, Editora Javali, 2019.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e Ficção no teatro contemporâneo*. Trad. Marcus Borja. Sala Preta, 13(2) 2013.(pp 14-32)
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde and the end of the century*. Cambridge, Massachusetts/The MIT Press, An October Book, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade*. Entrevista com H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, em 20 de janeiro de 1984), Concórdia Revista internacional de filosofia. 6. Julho-dezembro de 1984, ps. 99-116.
- _____. *A escrita de si*. In: *O que é um autor?* Lisboa, Passagens, 1992. (pp 120-160).
- _____. Subjetividade e verdade. In: *Resumo dos collèges de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.
- MENDES, Júlia Guimarães. *Teatros do real., teatro do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2017. Orientação: Sílvia Fernandes da Silva Telesi
- LOPES, Beth. A memória como linha de fuga para a criação do espetáculo. In: *Teatro. Ensino teoria e prática*. Orgs: Aleixo, Fernando e Leal, Mara. (vol 3) Uberlândia, EDUFU, 2016.
- MOREIRA, Leonardo Faria. *Escuro: uma escrita cúmplice*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como um dos requisitos para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas. Orientação Elisabeth Silva Lopes. São Paulo, 2010.
- SAISON, Maryvonne. *Les Théâtres du réel*. Pratique de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris, l'harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros, 2007.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. NY e London, Routledge, 2006.
- TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.
- _____. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.

OLHAR ESTRANGEIRO: OS COMPANHEIROS DE COMPANHIA

Por Mariana Tagliari e Robson Corrêa de Camargo

Este artigo visa refletir sobre as diferentes leituras e experiências na encenação da adaptação do romance *Companhia*, de Samuel Beckett, encenado pelo Grupo de Pesquisa Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, pertencente à Universidade Federal de Goiás (UFG). Apresentam-se suas diferentes trajetórias pelo mundo, vivências linguísticas, corporais e sensoriais.

Vale salientar que a obra escrita pelo autor irlandês foi seu último romance, uma tradução intersemiótica do diretor Robson Corrêa de Camargo apresentada inicialmente em 2009, na cidade de Goiânia-GO; sendo depois apresentada no Beckett Festival, em Buenos Aires (2009); depois São José dos Campos, no Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba (2010); Mérida; Cidade do México, no 13o Festival Independiente de Teatro Íntimo; Querétaro, no III Encuentro Académico Universitario UAQ – Querétaro e UFG – Brasil (2015); e Gdańsk – Polônia, no Festival de Literatura e Teatro Between.Pomiedzy (2018), agora numa montagem conjunta com elenco de atores brasileiros e poloneses.

O Grupo de Pesquisa Máskara surgiu em 2002 tendo como estreia uma encenação nada convencional do espetáculo *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. O grupo, desde então, vem aprofundando suas pesquisas nos textos deste autor, com os seguintes espetáculos: *Companhia* (estreado em 2009), *Quê Onde* (estreado em 2010) e *Curta Beckett* (estreado em 2014), peças apresentadas no repertório da companhia em muitas ocasiões. Este artigo é uma tentativa de reflexão sobre a minha experiência como atriz nessa duradoura montagem de *Companhia*.



Companhia no Espaço Cultural UFG. Fotografia de Gilson Borges tirada no Espaço Cultural da UFG momentos antes do espetáculo no ano de 2013, na parte superior do teatro, junto à mesa de som.

Nessa releitura do romance de Beckett, nessa versão de *Companhia*, procura-se estabelecer uma experiência sensível, pessoal, onde os espectadores e atores encontram-se dispersos pelo centro do palco, em cadeiras individualizadas dispostas de forma aleatória, evitando-se o encontro entre as pessoas, procurando-se que a experiência do espectador fosse individualizada num local de sombras. Estes ficam rodeados por um círculo de folhas secas, que delimitam o pequeno espaço.

É um espetáculo para poucas pessoas, sendo uma média de 30 espectadores, a fim de que todos sejam envolvidos pela experiência da companhia imaginada individualizada e de sua ausência, do sentir-se só, em que contatos sonoros e sensórios são sugeridos pelos atores e atrizes. Aí se vivencia solitariamente o tempo cíclico de Beckett: a história de um homem sozinho no escuro, no aguardo de seu fim e, ao mesmo tempo, imagens evocadas de suas lembranças, de suas possíveis memórias, como de uma criança que engatinha e cai, jogando-se do alto de um pinheiro.

Esse posicionamento circular e aleatório, sem centro, permite que todos se percebam, na penumbra, público e plateia, mas não ao lado, nem frente a frente como num teatro tradicional, rompendo-se a perspectiva tradicional da apresentação em um palco italiano frontal que se assemelha ao de uma pintura renascentista vista num museu ou do público que se senta um ao lado do outro. O público aí se vê envolto entre sombras, penumbras, vultos, em um espaço com pouca luz fornecida, apenas pelas poucas velas que se alternam no apagar e acender. Este iluminar vai lentamente se esvaindo durante o espetáculo enquanto as velas se consomem, às vezes se alternam de local, até a escuridão total.

Os atores, durante o espetáculo, provocam sensações imagéticas e táteis com a plateia, seja pelo texto falado, às vezes longe, às vezes sussurrado aos ouvidos, como com pequenos toques ou num aproximar-se num quase toque, em diferentes espaços por entre os espectadores, explorando sons, vivências, ocasião em que palavras se tornam memórias, mãos tornam-se companhia e ausência, ecos e sombras tornam-se personagens.

A imaginação, o silêncio, a respiração, as sombras e a solidão são as chaves da encenação, procurando construir uma relação direta com o público, não para ser vista, mas para ser compartilhada, experienciada e vivenciada, como é proposto na primeira frase do romance: “Uma voz vem a alguém no escuro. Imagina” (*A voice comes to one in the dark. Imagine*). (BECKETT, 1982, p.41).

Os silêncios são parte fundante do espetáculo, tais como o são no trabalho do romancista e dramaturgo; não a ausência de sons propriamente dita, mas, personificados por meio das pausas, respirações, palpitações dos atores, cheiros, ansiedades, ausências, dos espectadores e das personagens em questão, penumbras, sombras mais que personas. Do algo que está quase por acontecer e é interrompido. Todas essas sensações unem-se a uma simplicidade de cenário (cadeiras isoladas onde o público compartilha a cena), de poucas imagens predefinidas, permitindo que a essência humana seja percebida, colocada em outros parâmetros, questionada, existida, completando-se e esvaindo-se. A movimentação dos atores não é predefinida. A única orientação ao público é que não se movam as cadeiras, para evitar o aproximar delas, o sentar-se ao lado.

Celia Berrettini assim descreve a obra de Beckett:

(...) o vazio-prisão, ou o encarceramento no vazio infinito. Ausência, pois, de cenário, assim como de diálogos ou gestos, apresentando a criatura humana, despojada de seu aspecto físico, definidor, a perguntar-se sobre porquê de sua vinda ao mundo – visto não a ter solicitado –, sobre quem é, sobre seu destino e ainda sobre o que quer dizer quando diz eu. Perguntas sem respostas, e que Beckett repete, incansavelmente. (BERRETTINI, 2004, p. 64)

Segundo o diretor da obra Robson Corrêa de Camargo¹:

“A proposta do Máskara, na adaptação do romance *Companhia*, é a de forçar a imaginação e a sua construção na experiência individuada, mais que o assistir um personagem, é procurar sê-lo, por isso ele (o público) se encontra no meio do palco, isolado. Ator, público, personagem. Assim, o teatro torna-se lugar da experiência que se apresenta, em forma de conhecimento. Neste ponto, há congruência explícita com a própria estética de Beckett no sentido de que experimentar o teatro é conviver com a memória, é superar o ‘tédio’ e o ‘hábito’ na construção do momento presente. Por outro lado, a adaptação de *Companhia* do Máskara em sua proposta de jogo dispõe-se a desconstruir as concepções teatrais cuja noção de imagem apresenta-se atrelada às ideias de representação, de imitação ou puramente de ilustração de uma dada realidade. Arte como experiência, arte como presente e presença.”

Nota-se que a experiência vivida torna-se o foco do espetáculo, de forma que o vivenciado faça parte da própria complexidade do espectador, enquanto sujeito ativo e passível de ressignificações. Ele não vai para ver ou assistir, mas para estar em um momento de memória e metáfora. “Arte vida”, como explica o encenador.

Dewey, em seu livro *Arte como Experiência*, (2010 [1934], p. 211) afirma:

(...) as experiências que a arte intensifica e amplia não existem exclusivamente dentro de nós nem consistem em relações separadas da matéria. Os momentos em que a criação está mais viva, assim como mais composta e concentrada, são os de interação mais plena com o ambiente, aqueles em que o material sensorial e as relações se fundem de maneira mais completa. A arte não ampliaria a experiência caso recolhesse o eu no eu, e a experiência resultante dessa reclusão tampouco seria expressiva.

Vale a pena repetir Dewey: “A arte não ampliaria a experiência caso recolhesse o eu no eu”. A experiência, neste sentido, faz-se presente e intensifica-se com a relação sensorial entre a obra, atores e os espectadores, de forma que se torne estética e expressiva. A relação entre o eu e o ambiente durante a obra *Companhia* possibilita que o espectador participe de uma experiência consumatória, uma experiência que consome o espectador por completo, com todo o corpo,

¹ Depoimento do encenador no dia 16 de fevereiro de 2020.

memórias, pensamentos e emoções, e aponta para novos momentos da vida.

Karine Ramaldes traz o conceito de experiência consumatória de Dewey em seu livro *Os Jogos Teatrais de Viola Spolin, uma pedagogia da experiência* (RAMALDES e CAMARGO, 2017, p. 101-102):

Experiência consumatória é assim caracterizada pela interação constante entre meios e fins, e, mais especificamente, essa interação é caracterizada pela organização de energias que trazem um final, uma unidade e uma realização significativa, através de tensões, desafios, escolhas de caminhos.

Neste sentido, a montagem selecionou momentos mais marcantes das várias histórias apresentadas no texto por Samuel Beckett para serem vivenciados pelas vozes, o que estimula os participantes a recuperarem as suas próprias memórias, ou a encontrarem as suas com as do autor, ator, personagem.

O menino na obra *Companhia* pergunta para a mãe a distância entre ele e o céu, e ela rompe a pergunta profunda ao dar uma bronca, seguida de um gesto de frieza. Essa experiência acaba estimulando outras memórias dos espectadores, tornando-se um dos elos das tensões e desafios vivenciados na apresentação e em suas próprias memórias, por meio de uma experiência con-

sumatória, entre meios e fins, ganhando ressignificações nessa nova experiência, que retoma outras vivenciadas ou imaginadas. Vale salientar que a obra reverbera as experiências presentes. Torna-se menino/menina, pois se desvelam os baús de nossas memórias.

O espetáculo, de certa forma, conta a história de um homem que está deitado de costas no escuro, compartilhando suas memórias, sem nenhuma ordem cronológica, em fluxo, mas essas são atravessadas por outras. Não sabemos se o homem conta essas memórias ou se o homem deitado é também mais uma das memórias. Uma história dentro da outra, uma sucessão de histórias, um cruzamento de histórias, histórias sem nexos?

Essas memórias/histórias fundem-se às dos espectadores, propiciando que os mesmos sejam também os atores principais de tal obra, trazendo em suas percepções imagens de suas experiências vividas. Discute-se também o estar vivendo, a vontade de se levantar e, ao mesmo tempo, a desistência pela vida: o estar em constante humanidade, ora sozinho, ora com alguma companhia, “é o Homem preso à sua condição de Homem; nada pode salvá-lo. É o irremediável, o insanável”. (BERRETTINI, 1977, p.11).

Segundo o encenador:

“Foi fundamental na concepção desta encenação o contato com o diretor

e pesquisador Stanley Gontarsky, que esteve presente em atividades organizadas em Goiânia, Brasília e São Paulo, em 2005, ao se iniciar uma das primeiras atividades do circuito mundial que comemorava o centenário de nascimento de Samuel Beckett, em 2006. Além de ser apresentado a várias gravações de peças de Beckett encenadas por Gontarsky, pude discutir com ele profundamente várias questões relativas à forma beckettiana e seu papel no novo século, que também resultou na publicação do trabalho escrito *Encenando vozes na prosa* de Beckett, sobre a encenação de *Companhia* nos Estados Unidos, que contou com a participação do próprio Samuel Beckett e de Stanley Gontarsky."

Stanley esteve em algumas apresentações do grupo Máskara, incluindo a realizada na Polônia, e afirmou, quando a viu pela primeira vez, que a obra *Companhia* feita pelo grupo ia aquecer o coração de Beckett se esse pudesse vê-la, e que era uma montagem corajosa (*Bold*). Isso foi muito importante, pois é um diretor especialista em Beckett e que teve a honra de viver com o mesmo. Quando Stanley monta a sua versão de *Companhia*, enquanto diretor, ele afirma que:

O que estava claro desde os primeiros ensaios era que mesmo como um tra-

balho em prosa, *Company* já continha uma estrutura dramática fundamental, uma dialética entre as vozes de segunda e terceira pessoas, e a caracterização de Beckett das duas vozes refletia a relação contrapontual não somente entre cada seção do texto mas dentro dele também. A voz da terceira pessoa, ele notou, era para "levantar uma série de hipóteses, cada uma delas falsa". A voz da segunda pessoa era para "tentar criar uma história, um passado para a terceira pessoa", cada episódio o qual a figura rejeita, insistindo, não era Eu. A adaptação para o palco foi projetada para desenvolver tantos elementos de contraponto quanto possível. (GONTARSKY, Stanley E., 2012, p. 5- 6)

Essa foi a base da montagem do Máskara também, protagonizar três vozes no escuro que se confundem ou podem se confundir relatando diferentes alusões ao passado, presente e futuro, respeitando a poesia e dramaticidade do romance de Beckett. Enquanto o público protagoniza os diálogos do espetáculo sentado em suas cadeiras, esperando os atores que surpreendem com suas diferentes aparições, embaixo das cadeiras dispersas. Nessa encenação do Máskara, encontram-se pequenas velas, as quais são apagadas pouco a pouco pelos próprios atores, propiciando que o contato pessoal, o silêncio e respirar sejam o *gestus* principal, assim um sutil mover das

sombras iluminadas. Não o contato propriamente dito, de encostar corpos, mas o contato verdadeiro, entre palavras e memórias, entre a existência e inexistência humana, calores e companhia, sussurros com imagens, entre outros.

Ao referenciar o *gestus* na experiência do contato, assimilamos não um gesto sem intenção cênica, mas carregado de memórias e sentimentos no corpo, na voz, nas atitudes cênicas, no sopro, no sussurrar, no gargalhar. Brecht (2005) nos fala um pouco de gesto, o *gestus* que deve ser apoderado pelo ator através de uma atitude crítica, posicionando-o enquanto sujeito ativo e social, mas o gesto de *Companhia* é o gesto ação, não o gesto consciência, o gesto social. Nessa montagem é o gesto da humanidade no tempo:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisiônômica são determinadas por um gesto social (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT, 2005, p. 61-62).

Evidencia-se, assim, nessa obra, a possibilidade de uma ação de contato, da experiência genuína, permitindo que atores e espectadores se unam em narrativas, memórias e variadas sensações, uma reflexão em ato.

Essa encenação cruzou fronteiras, Argentina, México e Polônia, trazendo alguns questionamentos em suas distintas apresentações: como as diferentes línguas e culturas foram empecilho e ao mesmo tempo enriquecimento da obra? Tal performance quebra barreiras culturais ou apropria-se das mesmas? Quais foram os pontos de vistas dos atores, do diretor e dos espectadores diante dessas junções e transgressões culturais? Quais conflitos, rituais e experiências foram compartilhados?

Para tanto, traremos diálogos e falas do ator Ronei Viera, da autora e também atriz do espetáculo Mariana Tagliari, do diretor Robson Corrêa de Camargo e da espectadora e guia do grupo na Polônia Dominika Dzikowicz. Tais falas serão o olhar estrangeiro de cada um perante a obra e suas respectivas apresentações.

O olhar do estrangeiro é marcado por um olhar que tudo vê pela primeira vez, estranhado, como um estrangeiro que visita um país que nunca antes foi visto por ele. Um olhar sem preconceitos e sem ideias já formadas, um corpo que se personifica e põe-se em experiência, assim como defende Claudia Dornbush (1998, p. 16):

Aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse a primeira vez e de viver histórias originais.

Tudo é novidade, tudo é descoberta, tudo é experiência em seu estado primeiro. Esse olhar foi o marcado pelos atores de *Companhia*, que viajaram para estes três países pela primeira vez para a apresentação da obra. Será que tal obra que quebra o visual, que possibilita um primeiro contato imagético e sensorial entre culturas, permite uma experiência plena do ser humano?

Iremos examinar um pouco das trajetórias percorridas para as apresentações em outros países e como foi o diálogo ator/ espectador. Sendo assim, uma experiência textual que perpassa por diferentes conexões culturais, contando e recontando o que foi vivido em cada momento da vida da obra *Companhia*, do grupo Máskara.

1. Primeira Conexão – Argentina

O questionamento inicial nessa primeira parada era: o que faremos? Que peça é essa? Esse primeiro olhar do estrangeiro iniciou em 2009, no semestre final de faculdade dos três atores. Eles foram convidados pelo diretor Robson Corrêa de Camargo para ensaiar uma obra denominada *Companhia*. Esta montagem despertou-se pelo convite à participação no Festival Beckett realizado em Buenos Aires, Argentina, assim como revela a atriz Mariana Tagliari²:

“Ficamos super empolgados e honrados com o convite do Robson, pois havíamos assistido *Esperando Godot*, do grupo Máskara, e ficamos encantados. Iniciamos então o ensaio e a constituição da obra com imagens, foi pedido o escuro, trabalhos vocais e imagéticos. Cada texto possuía uma cor, um cheiro, uma lembrança. Deveríamos também trazer textos, ora como a personagem, ora como

² Também autora desse artigo, a qual dará alguns depoimentos enquanto atriz do espetáculo. Realizando, assim, o jogo que *Companhia* propõe, ora personagem, ora narradora.

quem conta a história e ativa novas memórias no espectador. Ficamos confusos e não sei se concordamos muito com a proposta de estarmos atuando no escuro, provavelmente não. Eu trouxe várias ideias, pensei em usar correntes e fazer algo mais performático, até o Robson nos dizer que tudo seria praticamente no escuro. Surtamos. Íamos apresentar em outro país, eu tinha medo porque nunca tinha viajado para fora e as pessoas poderiam não aceitar a proposta e, ao mesmo tempo, queria muito trocar experiências com outra cultura.”

O primeiro obstáculo que encontramos foi como unir o escuro às imagens, como a voz poderia ser uma propulsora vivenciada desses momentos de imaginação e experiência. Aos poucos, os atores, juntamente ao diretor, foram desenhando os textos com suas vozes, melodias, sussurros, imagens. Unindo a isso, tiveram a experiência do quase toque e de transmitir isso ao público, personificando a companhia e a ausência da mesma.

Outro grande desafio era como unir a interação com o texto, as pausas, respirações e também nos perguntávamos como outra cultura poderia aceitar essa interação. Como outros corpos, outras histórias, outras vivências poderiam interferir e enriquecer a cena. O diretor Robson Corrêa de Carmargo acrescenta:

“O que o Máskara se propõe é jogar rítmica e melodicamente com as palavras. E, por meio destes jogos de palavras, permitir que o receptor manipule imagens, não visíveis em cena, pelo menos não pelos olhos do espectador. Constituir imagens no plano do imaginário, visíveis na construção mental do espectador, transformando-o em Sujeito, e sujeito à inspiração.”

Buscando esse diálogo, o grupo preparou-se para apresentar o espetáculo e tiveram as primeiras respostas e adaptações perante um público formado por pessoas amigas que iriam contribuir com a obra na sala 8 da UFG – Campus Universitário. Tal local era o de ensaio e também é o de várias apresentações do grupo durante anos.

Essas pessoas amigas sugeriram ecos, mais interações vocais e variações nas vozes e textos, os quais foram adquiridos a cada ensaio e apresentação. Esses momentos proporcionaram aos atores confiança em cena e os mesmos foram compreendendo a proposta do diretor e da obra.

Como já ressaltado, a estreia oficial de *Companhia* ocorreu na cidade de Buenos Aires, no Espaço Pata

de Ganso. Destaca-se que, nessa primeira montagem da obra, o grupo ainda não utilizava o círculo de folhas e nem as velas abaixo das cadeiras, usavam-se gelatinas cor âmbar nos holofotes, assim como demonstrado na fotografia a seguir.

Ensaiou-se o espetáculo todo na língua materna dos atores, ou seja, em português. Os atores relatam que não possuíam contato algum com a língua espanhola, enquanto local de fala e expressão. Esta também foi a primeira viagem internacional dos três atores.

A língua espanhola tornou-se, então, um grande obstáculo para o elenco, pois os mesmos não se comunicavam muito bem na cidade de Buenos Aires e as pessoas não compreendiam o português, assim como os atores conseguiram entender apenas algumas palavras e frases do espanhol³. Isso se tornou um obstáculo também na apresentação de *Companhia*. Ronei Vieira⁴, também ator do espetáculo, relata sua experiência ao apresentá-lo em língua portuguesa. Era a primeira vez que Ronei saía de Goiás e viajava de avião:



Companhia no Espaço Pata de Ganso. Fotografia de Robson Corrêa de Camargo em 2009, durante a montagem em Buenos Aires.

“Foi meio maluco, pois como *Companhia* já é muito sensorial de brasileiro para brasileiro, em que o espectador perde-se um pouco do texto, para viver a interação e suas memórias. Na Argentina, eles não aproveitaram basicamente nada do texto de Beckett, pois não compreendiam nada em português, tanto que foi lá que tivemos mais experiências de toques e entendiam muito isso no local da sensualidade. Bem, essa foi minha leitura. Quando voltamos no próximo ano com *Que Onde*, apresentado agora em espanhol, observamos que os olhares dos espectadores não foram só estéticos, mas houve entendimento do texto.”

³ Na segunda conexão, que foi o México, compreendemos melhor o porquê de isso acontecer, devido aos fonemas e acentos das palavras, como veremos no próximo tópico.

⁴ Depoimento feito pelo ator no dia 16 de fevereiro de 2020.

Vale ressaltar que *Companhia* é um espetáculo de interação, em que se trocam memórias, sentimentos, em que público e atores permanecem no palco todo o momento em cerca de 50 minutos. Para que ocorra esse processo, texto, memórias e interações devem-se fundir, dando essência ao espetáculo. Deparamos assim com o primeiro obstáculo: a língua.

As pessoas não compreenderam o texto e, no início, nem a proposta. Ao mesmo tempo que alguns espectadores tinham medo de serem “tocados” e de realizarem as interações, outros, por não compreenderem o texto, intensificaram os toques, forçando que os mesmos fossem reais, como: pegar a mão dos atores, encostar no rosto, tentar um beijo com um deles.

Alguns espectadores até relataram, em tom de brincadeira, que iriam esconder suas bolsas, pois tinham medo de serem roubados durante a obra, pois era um espetáculo com “atores brasileiros”. Essa vivência nos possibilitou questionar até que ponto o texto encaminhava para as imaginações, pois com o bloqueio da língua, as experiências foram basicamente sensoriais, no ponto de vista do quase toque, do presenciar alguém próximo e ao mesmo tempo distante, os sussurros, a musicalidade da voz. Tais experiências foram completas? Qual o papel do texto nesse espetáculo? Os espectadores perderam a poesia beckettiana, então não foi possível criar suas próprias poesias?

A primeira experiência do grupo Máskara em um país estrangeiro, assim como relatado acima, teve como obstáculo a língua espanhola, e me fez concretizar novas experiências com o espaço, como relato:

“Vivenciar uma outra língua, na Argentina, mesmo sem ser muito bem compreendida, me fez olhar o espaço, a cidade, como único, cada detalhe que me importava, eu tinha que estar atenta a todo o momento. Eu observava melhor as ruas, as flores, as pessoas. Observava também como as pessoas se olhavam (e nos olhavam) e se comunicavam por meio dos gestos, da pronúncia das palavras. Essa experiência foi rica para mim enquanto pessoa e como atriz. Fui pouco a pouco aprendendo a me comunicar. Foi intenso, foi rico. No espetáculo, o público compreendeu pouco o que falávamos, mas isso nos enriqueceu ainda mais. Percebemos também que deveríamos estar mais atentos à língua materna de nossos espectadores.”

Esses questionamentos foram a base da nova experiência e conexão do Máskara com a língua espanhola, assim como consta no tópico a seguir.

2. Segunda Conexão – México

Nesse segundo momento, o espanhol já não era mais novidade para o grupo e já trazíamos a experiência de *Companhia* em várias apresentações no Brasil. Também já havíamos ido à Argentina duas vezes⁵, portanto os integrantes tiveram um convívio maior com a língua espanhola. Para essa nova conexão, o diretor chamou a professora de espanhol, Poliane Nogueira, para preparar os atores e estudar *Companhia* na língua materna mexicana, pois tínhamos algum tempo. Os atores tiveram muitas dificuldades com as vogais, com a tonalidade das palavras e com a memorização do texto em outro idioma, pois o texto em português sempre vinha à memória.

Não era apenas aprender o espanhol, mas saber interpretar, utilizar memórias, sons, imagens em outro tom, em outro local de fala. As tonalidades, as vogais, os sussurros não podiam ser os mesmos. Nascia um novo espetáculo pois, falar outra língua é falar outra cultura! O processo de aprendizagem da interpretação com o idioma foi longo, mas altamente prazeroso, pois se descobriu outras tonalidades e respirações, ritmos que o espanhol permitia.

Após esse momento, o grupo estudou os locais que iriam percorrer no México durante as apresentações, as quais iam ocorrer nas cidades de Mérida e Ciudad del México, sendo uma parceria dos grupos El Teatrito (Mérida) e Tadeco (Cidade do México). Vale salientar que, quando o grupo Máskara inscreveu-se no 13º Festival Independiente de Teatro Íntimo, no ano de 2015, os vídeos e a sinopse apresentados foram em português. O grupo local relatou posteriormente que ficou encantado pelo cuidado do Máskara por estudar e apresentar a obra em espanhol.

Após a aprovação nesse Festival, o encenador conseguiu uma parceria com a Universidad Autónoma de Querétaro – Facultad de Bellas Artes, sendo outro local que o grupo faria parceria e apresentaria no III Encuentro Académico Universitario UAQ – Querétaro e UFG – Brasil (26 a 28 de março de 2015). Para boa compreensão, essa parte do texto será dividida em três partes, pois mesmo o país sendo o mesmo, o grupo possuiu diferentes experiências nessa rica trajetória de 23 dias.

⁵ A segunda vez que se apresentaram na Argentina foi em 2010 com o espetáculo *Que Onde*, dessa vez em espanhol. Tal apresentação também ocorreu em Buenos Aires, no Festival Beckett. Destaca-se que, mesmo com a experiência do grupo Máskara com o espetáculo *Que Onde* em espanhol, a obra *Companhia* era bem diferente, pois possuía muito texto e cada um tinha que apresentar tonalidades e musicalidades diferentes a cada momento. No *Que Onde*, por sua vez, o texto era sintético e a parte vocal possuía poucas variações.

2.1 Primeira Parada – Mérida

“Após várias horas de voo e de espera no aeroporto da Cidade do México, pegamos um pequeno avião para uma cidade do interior mexicano, Mérida, uma cidade colonial situada na península de Yucatan, local dos cenotes e da cultura Maya. No aeroporto, observamos as comidas locais, as pronúncias das palavras e o próprio povo. Quando chegamos a Mérida, nos deparamos com uma cidade totalmente diferente da imagem “vendida” do México aos turistas, era uma pequena cidade, com ruas de pedras, igrejas antigas, com feiras e muito artesanato local. Eu estava apaixonada por uma cidade! Fomos extremamente bem recebidos pelo grupo de teatro e pela comunidade local. Os atores nos explicaram as inúmeras tarefas, oficinas, vídeos, peças e rodas de conversa que faríamos numa vivência integral. Pensávamos inicialmente em também conhecer o lugar e passear, mas fomos pouco a pouco adaptando a nossa agenda. Foi, sem dúvida, uma das viagens mais significativas da minha vida.” (Mariana Tagliari)

Vale salientar que foi a primeira vez que os integrantes do Máskara conheciam o México. Dessa vez, estavam com integrantes de três espetáculos de nosso repertório: *Que Onde*, *Companhia* e *Curta Beckett* – no Festival, seriam apenas os dois primeiros.

O primeiro momento com os integrantes dos grupos El Teatrito e Tadeco foi intenso, todos es-

tavam curiosos para se conhecerem e trocaram experiências teatrais e de vida. Havia um grupo argentino que iria participar também do Festival, denominado ÍconoTeatral.

Todos tiveram um estranhamento inicial, tentando se conhecer, mas a própria organização do evento, com muitas exposições de ideias, troca de experiências cênicas, análises pós-espetáculos e os momentos de lazer e comida, permitiram que todos ficassem bem próximos. A língua não era tanto uma barreira. Foram nesses instantes que os integrantes do Máskara sentiram-se enquanto pertencentes a um grupo teatral. Assim como relata o ator Ronei Vieira:

“No México, nós nos reconhecemos enquanto grupo e percebemos como nosso trabalho reverberava no outro. A cultura mexicana é muito parecida com a nossa, no sentido da diversidade, de querer sempre estar junto, comer junto, na fartura de comida. Eu me senti em casa.”

Após cada espetáculo, havia o debate sobre a obra (*el desmontage*), em que espectadores e atores realizam tentativas de análises das peças, para que se construísse uma reflexão coletiva que incluía o apresentar os processos criativos implicados, os princípios e as formas de realização da montagem. Nesta a plateia pontuou sensações, interações, memórias, os quais foram lindos mo-

mentos de troca e de experiências compartilhadas, riquíssimos para o olhar dos atores e diretor perante a obra, de crescimento enquanto pessoa e como integrante do Máskara. Nessas reuniões, eles ficaram encantados com *Companhia*, relatando, na opinião deles, que o grupo estava à frente dos coletivos mexicanos no quesito inovação e percepção sensorial e estética. Não sei se isso é verdade, mas foi bom ouvir. Tais momentos de desmontagem de nossa *Companhia* podem ser contemplados nas imagens a seguir:



Oficinas / México. Foto tirada pelos integrantes do grupo Máskara, registrando as reuniões.



Diálogo após apresentação de *Companhia* / México. Fotos tiradas pelos integrantes do grupo Máskara, registrando o momento pós-espétaculo.

Os momentos acima registrados foram pontuais, com experiências reais em que se quebram diferenças e barreiras culturais, unindo atores e espectadores na essência da humanidade, com memórias e sensações compartilhadas.

Quanto à língua, os atores estavam mais familiarizados, e os ensaios na sala 8 e as aulas com a professora Poliane os prepararam para as apresentações. Vale ressaltar que o espetáculo mesclou pequenos textos em língua portuguesa, trazendo nossas raízes linguísticas também ao *Companhia*. O ator Ronei Vieira relata sobre este aspecto:

“Eu já estava mais à vontade com a língua espanhola e ao mesmo tempo percebemos que as pessoas estavam prestando atenção no que estávamos falando, não era só uma imagem, um quadro, uma interação. Mudou toda a experiência, foi mais rica no sentido que a comunicação

acontecia de forma mais intensa. Eu me comunico bem em espanhol, por causa das peças e também estando lá. Aprendemos muito a língua no México, pois ficamos quase um mês no país.”

Essa experiência em Mérida ensinou todo o grupo sobre organização, momentos de estudo e de dedicação ao Máskara. Foram apresentações lotadas e os espectadores estavam abertos à nova experiência, entregando-se a esse momento de trocas, participando do espetáculo, sendo realmente atores que compartilhavam a cena.



Imagem registrada pelos integrantes do Máskara momentos antes do início de *Companhia*, em Mérida, no espaço do grupo *El Teatrino*, em 2015.

A imagem acima registra a preparação dos atores antes de se iniciar a montagem, em que o espaço foi gentilmente adaptado pelo grupo *El Teatrino*, que nos acolheu em seu espaço de pesquisa e ensaio.

Nota-se que, naquele momento, o espanhol interpretado pelos atores, mesclado a pequenos textos em português, não foi empecilho para a vivência integral da peça, em que o texto poético de Beckett perpassa as imaginações, sensações e a experiência da obra. Mais uma vez o grupo percebeu a importância de se valorizar a língua materna do país em que se apresenta, como uma forma de gentileza e cuidado para que os espectadores tenham a contemplação integral do trabalho.

2.2 Segunda Parada – Cidade do México

“Saímos de uma pequena cidade e fomos para uma grande metrópole. Eu particularmente amo o contraste dos dois espaços. Era uma cidade meio louca, os carros não paravam para a gente atravessar, mas o bairro que ficamos e que era onde ficava a sede do grupo Tadeco, uma casa situada no bairro de Coyoacán, um centro histórico, meio colonial, com forte influência dos astecas, era lindo, tinha um chocolate quente maravilhoso, era cheio de museus e jardins. Nem acredito que conheci a casa da Frida Kahlo! Nessa etapa do Festival tínhamos mais tempo livre, até cozinhamos nossa famosa galinhada e caipirinha para os mexicanos. Os grupos estavam mais à vontade e o espanhol não era um empecilho para a comunicação.” (Mariana Tagliari)

Assim como relatei acima, a diferença cultural, de tempo-espaço, foi marcante, pois de uma pequena cidade, com muitas atividades, fomos a

uma grande metrópole com bastante tempo livre (o que na rotina normal, seria ao contrário). Os grupos estavam em sincronia, trocando experiências culturais, fazendo piadas e se familiarizando. O espanhol não era mais uma barreira, não que todos falassem perfeitamente, mas se compreendiam.

Na Cidade do México, as apresentações foram cheias, houve muita conexão entre atores e espectadores. Os mexicanos celebravam o solstício da primavera e acreditam que é um momento muito rico para experiências, uma época mística. E, para o grupo, foi um período extremamente rico, com espectadores abertos a vivenciarem verdadeiramente a obra. Os atores finalizaram o espetáculo chorando, uma das espectadoras relatou que, com a peça, ela conseguiu dizer adeus a seu pai, pois “a sua sombra não estava mais consigo”.

Vale ressaltar que naquele momento havia outros dois integrantes do Máskara realizando interações (o quase toque, o respirar, o estar ou não presente), pois eram sessões muito cheias, com até 50 pessoas, ou seja, tínhamos cinco atores interagindo com o público e não eram apenas 30 pessoas na plateia. Essa foi uma preocupação inicial para o grupo, pois sempre eram os três atores que faziam as interações corporais e vocais, mas isso desapareceu durante as ricas interações com o público, possibilitando que todos perpassassem pela experiência completa tanto do texto quanto do *gestus* do espetáculo.

Todas as apresentações eram seguidas de debates, muitas vezes silenciosos e recheados de experiências individuais. Não havia reclamações sobre o espanhol e até mesmo a presença do português, pois atores e público estavam unidos, na experiência viva, na essência do estar vivo e buscando constantemente pela *Companhia* ou a falta da mesma.



Companhia na Cidade do México. Foto registrada pelos integrantes do grupo no espaço do grupo Tadeco, na Cidade do México, 2015.

Estes ricos momentos do Festival fizeram os integrantes do grupo crescerem enquanto pessoas e atores, pois apresentamos várias vezes em espanhol para outra cultura que nos acolheu de braços abertos, doando-se ao espetáculo e até mesmo fora dele, no convívio diário. Aliado a isso, a aprendizagem cultural, as trocas de contos, histórias, entre outros, enriqueceram suas vidas e o espetáculo em si.

2.3 Terceira Parada - Querétaro

Novamente saímos da cidade grande e fomos a uma pequena cidade, notoriamente colonizada pelos espanhóis, pois trazia traços marcantes em sua arquitetura, igrejas, praças. Estávamos encantados com toda aquela riqueza cultural. As comidas mudavam um pouco de um lugar a outro, e o nosso cenário agora era o acadêmico. Iríamos apresentar na Universidad Autónoma de Querétaro. Nesse momento apresentei as três obras, Curta Beckett, Que Onde e Companhia. Passeamos muito pela cidade também, conhecendo as bonitas igrejas e paisagens, mas o coração já estava com saudade do Brasil. Os grupos de teatro El Teatrino e Tadeco foram nos prestigiar em Querétaro, até ganhei um bolo (pastel) de aniversário. (Mariana Tagliari)

Querétaro era a nova cidade de apresentações e vivências beckettianas. O grupo já não tinha tanta insegurança quanto às montagens em espanhol, pois já estava há quase 20 dias em territórios mexicanos, trocando inúmeras experiências. Vale salientar que, para que ocorresse esse momento, o diretor Robson firmou uma parceria com a professora Alma Rosa Martin Suarez.

A vivência foi breve e com um público bem diversificado do que apresentamos nas outras cidades. A obra foi contemplada na Universidad Autónoma de Querétaro – Facultad de Bellas Artes, no III Encuentro Académico Universitario UAQ – Querétaro e UFG – Brasil.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

**III ENCUENTRO ACADÉMICO
UNIVERSITARIO
UAQ-QUERÉTARO UFG -BRASIL**

Beckett no se repite porque la vida no se repite.

Jueves /26/ marzo	Jueve/ 26/ marzo
<p>Conferencia magistral: Performances Culturais - Universidad Federal de Goiás, Brasil</p> <p>Ponente Dr. Robson Corrêa de Camargo Hora: 14:00 P.M. Lugar: Teatro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes Hidalgo s/n</p>	<p>Espectáculo Curta Beckett - Desmontaje Compañia Maskara</p> <p>Dirección: Robson Corrêa de Camargo Hora: 4:00 P.M. Lugar: Teatro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes Hidalgo s/n</p>
Viernes/27/ marzo	Sábado/28/ marzo
<p>Espectáculo O quê? Onde?- Desmontaje Compañia Maskara</p> <p>Dirección: Robson Corrêa de Camargo Hora: 1:30 P.M. Lugar: Teatro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes Hidalgo s/n</p>	<p>Espectáculo Companhia- Desmontaje Compañia Maskara</p> <p>Dirección: Robson Corrêa de Camargo Hora: 11:00 A.M. Lugar: Teatro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes Hidalgo s/n</p>

Logos: Universidad Autónoma de Querétaro, UFG, and others.

Cartaz de divulgação produzido pela Universidad Autónoma de Querétaro como meio de divulgação do III Encuentro Académico.

Nessas apresentações de *Compañia*, o público os recebeu com muita vontade de experimentar o novo, vivenciar uma nova estética cultural e conhecer o grupo brasileiro. Isso foi intensificado durante o debate final, em que os espectadores queriam entender, mais cientificamente (mais no

campo das ideias do que no sensorial), sobre a estética e a história do coletivo do que relatar suas experiências pessoais.

Esses três espaços mexicanos e, conseqüentemente, beckettianos, foram riquíssimos para o reconhecimento do Máskara enquanto grupo profissional. Ter o reconhecimento pelas obras apresentadas os fez acreditar ainda mais na verdadeira experiência cênica, em que atores e espectadores unem-se em um só momento que nunca se repetirá, mas será eterno e significativo em suas vidas.

3. Terceira Conexão – Polônia

O diretor Robson comunicou ao grupo que iríamos participar de um evento na Polônia e apresentaríamos o espetáculo 'Companhia'. Ficamos em êxtase, pois era um país novo, que não sabíamos muito sobre. Infelizmente a atriz Valéria Livera não iria conosco dessa vez, ela se encontrava na Inglaterra. Eu e Ronei nos perguntávamos o tempo todo como iríamos atuar, pois o Polonês é muito difícil e não iríamos conseguir nos comunicar, Robson disse para nos acalmarmos, pois teríamos momentos de oficinas com atores poloneses para recriarmos a obra.

Somos um grupo extremamente ansioso (e eu a mais ansiosa entre todos), isso ficava pairando em nossas mentes. Paramos alguns dias na Alemanha, em Berlim (conhecemos também o túmulo de Brecht e algo da cidade), e antes de irmos para Gdańsk, onde nos apresentaríamos na Polônia, conhecemos o local em que Grotowski fez seus estudos e experiências teatrais, em Cracóvia, o seu teatro Laboratório Instituto para estudos dos métodos de atuação, que funcionou na Rua Rynek-Ratusz 27 entre os anos de 1965 a 1984, aberto especialmente para nossa visita.

Foi emocionante! O local de ensaios, a energia e riqueza daquele pequeno local deixaram nossos olhos marejados. Conhecemos depois os Pierogi, uma espécie de ravióli assado ou frito que pode ter muitos recheios. A experiência de estar em contato com o espaço físico, com o ar, com os objetos daquele mítico espaço grotowskiano, do pequeno galpão, nos enriqueceram profundamente.

Ao chegar no evento em Gdańsk, conhecemos grandes pesquisadores e estudiosos de Beckett. Não era qualquer evento, nossa responsabilidade era enorme. Um dos momentos mais marcantes nesse evento, enquanto pesquisadora, foi quando eu apresentei a minha pesquisa no encontro acadêmico da Polônia (um pequeno artigo que escrevi) sobre a obra interpretada pelo Máskara 'Quê Onde' (na parte acadêmica

do evento) e o público ficou encantado com a projeção de voz que fiz (graças ao diretor Robson que fez inúmeros exercícios e treinamentos de preparação do espetáculo).

Perguntaram-me sobre a representação e o Robson pediu para eu interpretar uma pequena parte do 'Companhia' em português. Quando apresentei a plateia foi aos prantos, mesmo não compreendendo nada da minha língua. Nesse momento pairou novamente a questão, de como 'Companhia' podia tocar as pessoas, mesmo sem a compreensão total ou parcial do texto, embora fosse uma plateia de especialistas em Beckett, que tinham algum conhecimento do texto original." (Mariana Tagliari)

Observa-se como *Companhia* apresenta uma estrutura que possibilitava a que diferentes culturas pudessem compreender o outro pela arte, pela experiência sensível em sua essência. Os semi-toques, as vivências e memórias compartilhadas foram o gatilho para se alcançar essa junção de vida e arte.

Essa experiência iria se estender agora em um novo país, onde não possuíamos nenhum domínio linguístico, o polonês. O grupo apresentou-se no Festival de Literatura e Teatro Between.Pomiedzy que ocorreu na cidade de Gdańsk em 2018. Era um evento que unia de pesquisas acadêmicas a eventos artísticos.

Novamente a insegurança instaurou-se, pois era uma língua totalmente diferente e ninguém do grupo sabia falar o polonês. O diretor e mais dois atores conseguiram se comunicar na língua inglesa, o que facilitou um pouco a comunicação. O diretor tinha uma cópia do texto selecionado para a representação em inglês e polonês. Isso o ajudava a desenvolver a interpretação dos atores poloneses.

Diante desse entrave da língua, traz-se o depoimento⁶ de Dominika Dzikowicz, a qual foi "anjo" do grupo, ou seja, a pessoa que recebeu o mesmo e nos acompanhou em todas as atividades, nos ajudando em questões pessoais e até mesmo em alguns passeios:

⁶ Depoimento realizado no dia 01/03/2020 via Facebook.

“My name is Dominika and my mother tongue is Polish. One and a half years ago I had the occasion to meet people from Brazil – the country which is quite exotic in Poland. It is worth mentioning that I speak English fluently, but my Spanish was not so good but in general I was able to communicate. Unfortunately, I didn’t understand Portuguese at all. To be honest, it was the first time I heard this language, at least live. As most people in middle Europe, I thought that Portuguese was very similar to Spanish. I was wrong because there are some similarities, but these are completely different languages. Mariana and I, and of course other members of la Compañía, had the opportunity to meet because of the annual festival of literature and theatre organized by the University of Gdańsk and cities Gdańsk and Sopot. As I was the only person who had something in common with other languages than English, I was chosen to be the kind of guide and the person responsible for helping our guests from Brazil. I was called by them “their angel”. And wow! It was incredible! But I would like to say a bit about the cooperation with people speaking various languages. As I said before, the first thing that surprised me was the huge difference between Spanish and Portuguese. Obviously, during the stay, my guests frequently used Portuguese which I find totally natural, and although I didn’t understand anything except for single words, I tried to deduce the topic on the basis of context. Sometimes I asked for the explanation and I received it and then we could continue the conversation in various languages: in English, Spanish, and Portuguese as well. It was a great opportunity to practice my Spanish and to communicate when we were interrupted

by all the noises and other people screaming, talking, and laughing. A bit more awkward situation was when one of the team from Brazil wanted to make me laugh and told me some Brazilian jokes and it was not funny at all for me because, for example, I didn’t spot the play of words or I didn’t understand the point in general.

Nevertheless, the most interesting part of our meeting was the play performed in the theatre as a result of the workshop of Polish and Brazilian actors. I was present during both the rehearsal and the final play too, which was a very exceptional experience.

I have never seen anything like that before because it was the first time I had to conclude the content of the play because approximately half of it I was unable to understand because of the language. Therefore, I had to try to associate the Portuguese part on the basis of the Polish one.

The whole play I was wondering what could be said a minute ago. I also observed other spectators and they were very surprised as well. But definitely in a positive way, because they could see something special, something that doesn’t take place on a daily basis.

To conclude, I would like to emphasize that despite some small problems in communicating and understanding each other, the whole week was great and I would like to experience it one more time. I really appreciate that I could cooperate with people who spoke various languages and the fact that

I had to manage all the problems or, let's say, difficulties, made me more self-confident and helped me in thinking in a more creative way. Because when you are talking to somebody about spending your free time, you may not include everything or explain it in a different way. But, when somebody, who you are responsible for, needs your help, you have no choice and you have to describe how to get to the shop, bus station, or any other place. And there are not so many options, therefore there is a need to think hard."

Dominika ressaltou em seu depoimento como foi vivenciar estes dias com o grupo brasileiro, se comunicando ora em inglês, ora em espanhol. Nessa mesclagem de discursos, o diretor Robson avisou aos atores que o grupo teria momentos de oficinas com alguns atores poloneses, os quais já estavam aprendendo o texto *Companhia* em polonês, e seriam realizados exercícios conjuntos. Nascia então um novo espetáculo da obra, mesclando a língua portuguesa à polonesa.

O primeiro contato com os poloneses foi meio frio, e, ao explicar a obra, eles não acreditavam que o público iria gostar dessa interação, pois naquele país pouco se tocava, respeitava-se muito o espaço individual de cada um. Robson pediu para que tentassem e vivenciassem a obra sem nenhum pré-julgamento cultural. Em uma das tardes de ensaio, enquanto Robson e eu estávamos apresentando seus trabalhos acadêmicos, o ator Ronei fez o preparo dos atores poloneses e o

mesmo falava apenas espanhol, buscando ajuda no *Google tradutor* e por meio de ações gestuais:

“Os atores poloneses que estavam conosco eram muito centrados no texto, na construção de uma fala. Eu fiquei com os atores um dia e tentamos nos comunicar, eles eram mais frios do que a gente, como vamos atuar e criar certo vínculo com os atores? Realizei algumas ações físicas e eles não entenderam a proposta e riram. Ensinei que no Brasil há a cultura do abraço, e a partir desse abraço que foi iniciando essa conexão. Enquanto trabalhávamos a firmeza nas consoantes no português, tivemos que trabalhar com eles a suavidade das mesmas.” (Ronei Vieira)

Após a cultura do abraço, os atores foram ficando mais próximos e quebraram essa barreira inicial do não toque. Em *Companhia*, os atores mesclaram palavras e textos poloneses e portugueses, realizando jogos vocais e sensoriais com a fala.

Após vários ensaios, estreitando essas barreiras linguísticas e culturais, a apresentação foi realizada aos grandes pesquisadores de Beckett e ao público polonês. Naquele momento não havia barreiras sociais, acadêmicas, culturais, uniram-se pessoas de vários lugares do mundo para vivenciar uma única experiência.

Uma espectadora relatou que foi uma das experi-

ências mais lindas que ela vivenciou em sua vida. A musicalidade, as diferenças musicais das vozes, em que o português (assim como o espanhol) enfatiza as vogais e o polonês enfatiza as consoantes, o que traz uma musicalidade diferente à montagem, composta por dois atores brasileiros e quatro atores poloneses.



Atores brasileiros e poloneses da obra *Companhia*. Foto registrada pelos integrantes do grupo Máskara com os atores brasileiros e poloneses.



Apresentação de *Companhia* em Gdańsk. Foto registrada pelos integrantes do grupo Máskara momentos antes do espetáculo.

Após o espetáculo, os atores poloneses registraram em suas falas como foi magnífico vivenciar esse momento e como a montagem quebrou essas barreiras inicialmente impostas por eles mesmos. Foram trocas de experiências não antes vivenciadas pelo *Companhia*, principalmente para Robson, Ronei e Mariana, os quais dividiram a cena com outros atores, que não possuíam nenhum convívio com a obra, com o grupo, e possuíam características culturais totalmente diferentes.

Conclui-se, com essa vasta experiência, que a arte transpõe concretamente e pode até mesmo eliminar barreiras socialmente impostas, transmitindo uma parte da essência humana por meio de uma vivência significativa das memórias, dos sussurros, do não toque. É o estar ou não sozinho na forma mais genuína na complexidade da existência.

Termino o relato desta experiência com as palavras de Gadamer (2007, pp. 175-176): “A arte nos enreda em um diálogo onde o pensamento acontece, uma visão em que se abre um jogo de perguntas e respostas, uma visão que não se oferece nem na minha perspectiva, nem na perspectiva do outro”.

Referências

BECKETT, Samuel. *Companhia*. Tradução: Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982.

BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.

_____. Samuel Beckett: Escritor Plural. São Paulo: Editora Perspectiva. 2004

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

DEWEY, John *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010

DORNBUSCH, Claudia. *O olhar estrangeiro*. Pandaemonium Germanicum, n.2, 1998, 13-21.

GADAMER H. *Hermenêutica em retrospectiva: Heidegger em retrospectiva*. Trad. De Marco Antônio Casanova. 2ª ed. Petrópolis: Vozes; 2007. v. 1

GONTARSKI, Stanley ; CAMARGO, Robson Corrêa de ; FERNANDES, Adriana . *Encenando vozes na prosa de Beckett - Algumas Palavras Sobre Stanley Gontarski E Companhia*. Moringa - Artes do espetáculo (ufpb) , v. 3, p. 1-15, 2012.

RAMALDES, Karina. *Os jogos teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da Experiência)*. Karine Ramaldes, Robson Corrêa de Camargo. Goiânia: Kelps, 2017.

Colaboradores

GDYNIA, Główna Teatr. *Página oficial do grupo Główna Teatr Gdynia da Polônia, grupo colaborador*. Disponível em: <https://www.facebook.com/TeatrGdyniaGlowna>. Acesso em 25 mar. 2020.

CHOJNOWSKA, Marzena. *Página oficial de Marzena Chojnowska, a qual cedeu o espaço e ajudou na preparação, seleção do elenco e tradução na Polônia*. Disponível em: <https://www.facebook.com/marzena.chojnowska.9>. Acesso em 25 mar. 2020.

DZIKOWICZ, Dominika. *Página oficial de Dominika Dzikowicz, a qual foi a acompanhante e tradutora do grupo Máskara na Polônia*. Disponível em: <https://www.facebook.com/dominika.dzikowicz>. Acesso em 05 mar. 2020.

YANKA RUDZKA:

DANÇARINA ENTRE CULTURAS

Por Maciej Rozalski

Em abril de 2016, estava sentado na cafeteria do Teatro Vila Velha, localizado em Salvador. Era a metade do festival Vivadança, e o teatro se tornou um centro artístico da cidade nesse período. Durante a janelinha entre os espetáculos, tive o prazer de tomar meu café expresso acompanhado pela diretora-geral do evento, Cristina Castro, e pela coreógrafa polonesa Joanna Lesnierowska. Assim, surgiu uma conversa espontânea, uma dessas trocas de cortesia, ideias e fuxico que se misturam a cafés nos corredores antes de eventos e espetáculos. Iniciamos o bate-papo discutindo as semelhanças e encontros entre Polônia e Brasil. Discutimos as identidades culturais dos dois países afetados pela desigualdade e pelas relações hegemônicas. Nesse contexto, surgiu o tema das influências estéticas e formais nas Américas, causadas pela imigração dos artistas europeus durante a Segunda Guerra Mundial.

No início do século XX, houve uma onda de ocidentalização, conhecida como "modernização", inspirada no estilo europeu de arte dos países pós-coloniais da América do Sul. Este processo de crescimento do modernismo coincidiu com uma onda de emigração dos artistas e intelectuais europeus que haviam fugido da guerra. Desse modo, o Brasil e outros países do continente foram incentivados pelas diversas variedades de estilos e estéticas vinculadas ao amplo e definido modernismo da época. A América do Sul passou por profunda transformação interligada com as ideias modernistas e estéticas da arte ocidental. No entanto, o conceito de modernismo é amplo e abrange diversos movimentos artísticos que, em muitos casos, eram mutuamente exclusivos e decorrentes de pressupostos estéticos completamente distintos. Os problemas de interpretação começam quando analisamos as nuances das micro-histórias dos artistas que incentivaram a cultura da América do Sul. Esse processo de influência das ideias modernistas na cultura brasileira foi amplamente analisado. Antonio Risério, entre outros escritores, examina as nuances desse processo em seu livro *Avant-garde na Bahia* (1995).

Durante nossa conversa com café, surgiu o nome de uma dançarina polonesa, Yanka Rudzka, que parecia estar ligada ao movimento modernista europeu no Brasil. Contudo, quanto mais nos aprofundamos na história dela, mais percebemos sua extraordinária personalidade, que propôs soluções

interculturais em suas atividades educativas e artísticas, indo além da aplicação esquemática do expressionismo alemão para a Bahia. Yanka Rudzka se tornou o foco principal de um grande projeto que desenvolvemos em conjunto com Cristina Casto e Joanna Lesnierowska durante o festival Vivadança nos anos seguintes. Além disso, ela me fez perceber como a cultura periférica da Europa Oriental difere da cultura modernista da Europa Ocidental e como essa diferença contribuiu (no caso de Yanka Rudzka) para a valorização da subestimada e estigmatizada cultura afrodescendente do Nordeste do Brasil.



Yanka Rudzka, improvisação durante as aulas na Escola de Dança da UFBA, provavelmente em 1956. Foto de Silvío Robatto, acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Antropologia da memória e passos da dança

Neste artigo pretendo apresentar uma artista que viveu e criou entre diferentes culturas. Pretendo analisar um fenômeno de vida e arte da dança-rina Yanka Rudzka a partir do processo de trocas interculturais nos anos 1950 no Brasil. Vou me concentrar, sobretudo, no curto período de três anos em que a artista esteve na Bahia, criando a primeira escola de dança universitária na Universidade Federal da Bahia. Rudzka é reconhecida como uma representante e propagadora da dança expressionista ocidental. Mas os detalhes da sua estadia no estado, especialmente as suas relações com a cultura afro-brasileira, contradizem essas interpretações. Será crucial aprofundar a trajetória de Rudzka, não somente como dança-rina, apresentando inovações em dança durante as transformações e construções identitárias na cultura local dos anos 1950, mas também como refugiada da guerra e representante da cultura do leste da Europa. A artista também foi uma das primeiras a reconhecer e apresentar nas artes cênicas a riqueza da cultura afrodescendente. Desejo examinar a conexão entre esses dois aspectos da biografia dela, os quais evidenciam a história de intercâmbios culturais entre a Europa e a América do Sul.

Vou me apoiar nesse reencontro com Rudzka, entre outros, na análise do livro *Avant-garde na Bahia* e um estudo científico de grande relevância: “Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Ru-

dzka e Aurel Von Milloss”, escrito por Claudia Alves Guimarães (1998). No entanto, a maior fonte dos dados foram as longas entrevistas com a artista baiana e aluna de Rudzka, Lia Robatto. Convido também para esse discurso o antropólogo da cultura James Clifford e seus conceitos de fronteira e identidades híbridas situadas entre as culturas. Tudo isso não se limita apenas a apresentar uma biografia, distorcida pela época de guerra, com a memória do holocausto no contexto dos projetos modernistas da arte no Brasil. Desejo compreender a maneira como as ideias e projetos estéticos de Yanka geraram a semente que permitiu o desenvolvimento das próximas gerações de arte no seu aspecto decolonial e valorizou a cultura local. A vida de Yanka Rudzka é, por sorte e por azar, uma encruzilhada das várias interpretações e conceitos da cultura. Quando tentei reconstruir seus anos na Bahia, encontrei o passado enredado em vários contextos e distorções das macro-narrativas históricas. No entanto, por trás das cortinas, estão escondidos os detalhes que criam uma nova imagem e diferentes interpretações sobre o papel que desempenhou no processo de criação da história da dança no Brasil.

Minha tese defende que a história da sobrevivente da guerra, juntamente com o histórico de educação dela que está relacionado às diferenças culturais da Europa Oriental, contribuiu para a construção do método criativo de Rudzka, que foi aberto às diferenças, o que, por sua vez, ajudou a quebrar os paradigmas ocidentais da dança moderna e abrir

o caminho para as culturas afro referenciadas na universidade. Essa atitude de se abrir para o novo, mas com respeito à cultura tradicional, quebra a metodologia dominante de muitos artistas e pesquisadores que consideram a tradição como um espaço de apropriação e coleta de dados. Yanka Rudzka se destaca por uma performance artística que se aproxima dos métodos da antropologia da arte e de uma atitude ética profunda, centrada na importância do outro como sujeito ativo e interlocutor do ato criativo.

Yanka Rudzka dançando entre as culturas

Lembro-me bem dela sentada no parapeito da janela de seu apartamento, olhando para a escuridão lá fora. Uma mulher chique de meia-idade, com uma massa de cabelo loiro escuro insolente e um vestido elegante. Tem um caderno na mão onde, de vez em quando, escreve alguma coisa com muita atenção. Pela janela, ouve-se bateria de candomblé. A noite de calor de Salvador da Bahia está embebida com seu ritmo. Rudzka ouve a batucada enquanto suas notas seguem o ritmo que está entrando pela janela.



Yanka Rudzka. Local, data e fotógrafo não identificados. Fonte: Acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Esse é o registro pessoal de Lia Robatto, dançarina, coreógrafa brasileira, aluna e colaboradora de Yanka Rudzka. Ela fala sobre a mestra e professora, imigrante polonesa e artista de dança admirada no Brasil, mas praticamente desconhecida hoje em dia na Europa. Lia, no início, foi sua aluna, mas logo se tornou solista em suas peças e assistente na universidade. Até hoje, suas criações mantêm os traços artísticos da sua mestre.

A história de Yanka Rudzka mostra os caminhos confusos de emigrantes e fugitivos da Segunda Guerra Mundial. No entanto, como foi mencionado, é também um exemplo do grande movimento de migração multicultural e encontros estéticos inesperados, que levaram à transformação da arte e da cultura contemporânea. Ela aprendeu a dança na Polônia. Estudou na classe dirigida pelos bailarinos alemães de ascendência judaica Ruth Sorel e Georg Groke, que haviam se mudado para a Polônia em meio à crescente onda hitlerista na Alemanha. Sua formação acadêmica foi aprofundada na Suíça, onde realizou um curso de especialização com Harald Kreuzberg. Como aponta Maria Claudia Guimarães: "Yanka Rudzka absorveu também durante sua formação em dança uma forte influência das ideias lançadas por Rudolf von Laban, Émile Jaques-Dalcroze e Mary Wigman". Podemos perceber que a educação dela teve um aspecto interdisciplinar. Como argumenta Guimarães, Rudzka, mesmo estudando expressionismo alemão, se distanciava dessa estética. Citando através da pesquisadora a en-

trevista com Rudzka realizada por Thereza Sa, publicada no jornal "A Tarde" em 23 de julho de 1962, a artista confirma esse distanciamento:

Embora reconheça a importância da contribuição expressionista à dança moderna, acho que se trata de um movimento superado. Dele me afastei desejando maior simplicidade e concentração, em vez de exteriorizações gratuitas. Quero formas mais puras.

(...) Digo pureza no sentido de autêntico, como tudo quanta está nascendo, virgem, não conspurcado, dentro do Universo. Formas essenciais com as que a natureza cria - num exemplo grosseiro, o círculo representativo da imagem do sol, da lua. Acredito que em dança o expressionismo levava à super afetação, ao rebuscamento, ao 'plástico', ao passo que, para mim, vejo que a dança se torna muito mais comunicativa quando parte de um gesto interior, de uma necessidade vivencial. Isso é pureza. (GUIMARÃES, 1995, p.151)

O comentário de Rudzka demonstra uma diferença significativa entre a abordagem do expressionismo alemão em relação ao tema da natureza e da espiritualidade na dança. Apesar de Wigman e outros representantes do movimento expressionista enfatizarem a ligação com a natureza, é

possível dizer que, em geral, era uma projeção individual dos artistas. O movimento de dança expressionista é exagerado. Há uma erupção de energia interna. Yanka Rudzka propõe uma abordagem mais delicada e diversificada. A maior parte de sua prática artística era baseada na observação, na combinação de elementos e na tradução de uma matéria para outra. Esta característica, que não posso aprofundar neste texto devido à extensão de tema, também se manifesta em outros artistas do Leste da Europa naquela época. Dando um exemplo mais distante da dança, vale destacar as atividades do grupo de teatro pré-guerra Reduta, que criou seus espetáculos na Polônia naquela mesma época, quando Yanka Rudzka começava sua carreira lá.

Um dos mais destacados teóricos contemporâneos do teatro polonês escreve o seguinte sobre o projeto teatral de Reduta:

A constatação da distinção da tradição teatral polaca criada pelos românticos levou à crença na necessidade de mudar o que se entende pelo termo teatro no Ocidente. O teatro é um lugar onde a inspiração se realiza, onde ela se transforma em ação e leva à transformação dos reunidos. Comparar o teatro ao “ventre da terra”, referindo-se ao arquétipo da Mãe Terra, indica que também é considerado um lugar de revelação de forças ocultas, um espaço fronteiro entre processos que

ocorrem em segredo e a realidade percebida e avaliada como “real”. O teatro tem a sua dimensão visível, mas também tem a sua dimensão oculta. E é nesta última que ocorrem os processos que determinam o seu caráter sagrado. (KOSINSKI, 2007)

Apesar da comparação entre Rudzka e o grupo teatral Reduta parecer distante, percebo algumas similaridades significativas que indicam uma compreensão comum do papel da arte entre alguns artistas poloneses da época. Rudzka, assim como os expressionistas, buscava certo mistério e espiritualidade na arte. Isso foi também semelhante no caso de Reduta. Em ambos os casos artísticos, a busca pela espiritualidade se manifestava por meio da escuta do ritmo natural e de uma conexão profunda com as manifestações culturais. No caso de Reduta, a ideia foi analisar e recriar os rituais tradicionais das áreas periféricas da Polônia. Poderíamos apenas perguntar se o aspecto de interação e tradução de fenômenos culturais e outras disciplinas artísticas para a linguagem da dança, sempre presente na obra de Rudzka, não surgiu de uma necessidade semelhante de ouvir através da atividade artística, e não, como no expressionismo, de explodir os sentimentos próprios, meramente inspirados por um tema específico, onde a dança “provocava sentimentos revoltantes, expressando paixões, distúrbios, visões e profecias” (SCHAFNER, 2012, p. 21). Contudo, a partir desta breve comparação, é possível estabelecer diferenças significativas entre o conceito geral do expressionis-

mo alemão e Yanka Rudzka (não obstante a sua inspiração por essa estética).

Possuidora de uma visão global, interdisciplinar, Yanka achava importante transmitir-lhes os conceitos estéticos de arte, de cultura em geral, a fim de que elas realmente tivessem condições de sentir e de pensar o mundo ao seu redor, e de expressá-lo. (...) Yanka sempre procurou integrar elementos das outras artes à sua dança, concebendo desta forma seus espetáculos. Por isso, sempre que possível, chamava artistas plásticos, músicos, escritores para colaborarem com seu trabalho, encomendando, por exemplo, músicas ao maestro e compositor erudito moderno Hans-Joachim Koellreutter, à pianista e compositora concreta Eunice Catunda e a atabaquistas e tocadores de berimbau; cenários, figurinos, maquiagens, máscaras aos artistas plásticos Flavia de Carvalho, Joan Poneç, Lívio Abramo e Domitilla Amaral e até mesmo um poema a Cecília Meirelles. (GUIMARÃES, 1997, p.167)

Podemos só imaginar que essa atitude foi recebida na Bahia numa forma diferente que o expressionismo, dominando expansivamente a dança contemporânea precisamente através do seu foco no indivíduo e do seu impacto no espectador; ao passo que Rudzka buscava uma abordagem dialógica, aberta à diversidade da cultura local.

Yanka Rudzka na Bahia

Devido aos transtornos da II Guerra, em 1946 Yanka precisou fugir da Polônia. Não temos conhecimento sobre sua sobrevivência por lá, porém é possível imaginar como foi difícil, devido às suas origens judaicas. Nesse período perdeu também o marido. Basta dizer que os anos de guerra na Polônia a impactaram tanto que nunca voltou ao seu país de origem. Como relata Lia Robatto, Yanka nunca mencionava nada sobre seus anos durante a guerra. Estabeleceu-se, em 1946, na América do Sul. Primeiramente, morava na Argentina. A professora Suki Villas-Boas, responsável pela digitalização do acervo pessoal de Lia Robatto, escreve sobre o período em que Yanka viajou entre os continentes.

O acervo traz também fotos de Yanka Rudzka na Europa e na Argentina, antes de chegar ao Brasil. Pode-se acessar então informações sobre sua atuação nesses locais e saber, por exemplo, que em Lodz (Łódź), Polônia, mantinha sua própria *Escola* (ou curso) de *Dança Moderna Expressiva*; que ainda na Polônia dirigiu o *Instituto Estadual de Dança Moderna*, um grupo de *Dança Moderna Expressiva*, além de coreografar, dançar em recitais e colaborar com o *Instituto Nacional de Teatro*; Na Argentina, em meados dos anos 40 do século XX, quando migrou da Europa para a América do Sul, esteve como professora de Expressão Cor-

poral do curso de aperfeiçoamento da Federação Pan-americana de Associações de Educação Física de Buenos Aires e em um curso de Cinema. É possível perceber a sua contribuição no Teatro, através da formação de atores, com singular contribuição através da Expressão Corporal. (VILLAS-BOAS, 2016, p. 39)

Após a guerra, instalou-se por um curto período na Itália. Em 1951 foi para Milão, onde trabalhou durante oito meses, dirigindo cursos de aperfeiçoamento em algumas escolas de dança. Segundo a professora Maria Cláudia Alves Guimarães (1998), foi lá que ela encontrou, instalado no Brasil, o compositor de música erudita Hans-Joachim Koellreutter, que a convidou a São Paulo para dar aulas de dança no recém-inaugurado Museu de Arte e para criar uma companhia profissional de Dança Contemporânea. Yanka Rudzka veio pela primeira vez à Bahia em julho de 1954, cumprindo duas tarefas: a) participar como professora de dança contemporânea do primeiro Festival de Arte - Seminários Livres de Música - da Universidade da Bahia, a convite do diretor da Escola de Música UFBA, Hans-Joachim Koellreutter; e b) iniciar uma pesquisa sobre manifestações “folclóricas” no estado sob contrato dos Diários Associados de Assis Chateaubriand, nacional, e Odorico Tavares, local, repetindo o mesmo nos anos seguintes. Essa pesquisa teve um grande impacto sobre ela e, conseqüentemente, o reitor Edgar Santos a convidou para criar, em 1956, a Escola

de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Ela aceitou o convite e se mudou para Salvador, onde iniciou a construção da primeira escola universitária de dança no Brasil. Foi lá que realizou as descobertas coreográficas inspiradas na herança africana e, conseqüentemente, contribuiu para uma formação da dança contemporânea no Brasil que valorizou essa cultura.

“O gesto de Yanka Rudzka” e o estilo expressivo de dança

Como já mencionei, é necessário confrontar o mito da Yanka expressionista fossilizado pela narração histórica. A desconstrução da imagem ocidentalizada tem início com a atitude de Yanka Rudzka, um gesto característico e espontâneo que nos chega através da memória íntima de Lia Robatto: Yanka Rudzka sentada na janela de seu apartamento ouvindo sons do candomblé atravessando a noite baiana.

Ela sabia registrar notações musicais. Muitas vezes se sentava na janela, pois perto de lá se encontrava um terreiro de candomblé. Tentava transpor para a pauta os ritmos da bateria afro-brasileira de candomblé. Foi um ato inovador. Naqueles tempos o candomblé foi condenado pela sociedade. Poucos artistas e intelectuais tinham ideia de criar uma arte sob influência desse ritual. Yanka era um deles, des-

de o início inspirada pelo candomblé, sua forma, seu ritmo e suas danças (ROBATTO, em entrevista gravada pelo autor)

Lia Robatto tinha, nesse período, 17 anos. Acabara de mudar, um ano após sua professora, de São Paulo para Salvador. A situação sobre a qual tínhamos nos referido antes ocorreu em 1957, no apartamento de Rudzka, situado no bairro Chame-Chame. Por que essa prática particular é tão importante? O gesto dela na janela do apartamento tornou-se uma forte memória afetiva que permite aprofundar a compreensão da história e biografia da artista. Pierre Nora, um antropólogo e histórico de memória, chama esse tipo de situação (simples, mas por algum motivo muito significativa) de *lieux de mémoire* – lugar de memória íntima que pela sua subjetividade marca os significados da história no sentido geral (NORA, 1993).

A imagem de Rudzka sentada na janela do apartamento abre várias narrativas e revela um complexo diálogo entre elas. Europeia, dançarina moderna, vítima de holocausto, encontra nessa janela a tradição afro-brasileira que acabou por ter importância fundamental no seu trabalho no Brasil. Yanka se formou no expressionismo alemão e é frequentemente citada como uma das representantes dessa tendência. De certa forma, isso faz parte da imagem e memória oficial sobre ela. No entanto, de acordo com Lia Robatto e outras testemunhas da época, foi sua renúncia ao expressionismo, sua paixão pela cultura afro-brasileira

e a proposta inovadora de educação interdisciplinar que se tornaram fundamentais para a dança contemporânea na Bahia. Penso que o motivo central da técnica de Rudzka foi o foco no diálogo e na tentativa de compreender os fenômenos culturais. Sua atenção às diferenças culturais criou a possibilidade de uma abordagem diferente da desvalorizada cultura afrodescendente da época. Aqui utilizo uma memória citada por Lia Robatto para refletir a especificidade da atitude estética e ética de sua mestra.

Essa tese parece que confirma o autor do livro *Avant-garde na Bahia*, o historiador e antropólogo Antonio Risério: “Yanka Rudzka é o exemplo imediato de pessoa automaticamente afetada pelo mundo baiano” (RISÉRIO, 1995, p. 105). Uma das provas da fascinação de Rudzka parece ser a evocada por Robatto, significativa “figura de memória” da artista sentada na janela com um caderno de música. Essa figura nos faz pensar, antes de mais nada, num etnógrafo que analisa com cuidado os dados do seu campo de trabalho. A sala no apartamento de Yanka pode, nesse contexto, simbolizar o mundo eurocêntrico da arte na Bahia. A janela seria, assim, o símbolo das atitudes da artista ao que na arte oficial era banalizado ou ignorado. É importante lembrar que ela não possuía a noção e referências estéticas relacionadas à teoria decolonial e aos conceitos de antropologia da arte, que são amplamente conhecidos atualmente. Isso torna ainda mais notável o estilo dela. A valorização das

estéticas afrodescendentes ajudará a criação das três coreografias criadas na Bahia a partir da cultura tradicional: *Ex-Voto*, *Candomblé* e *Águas de Oxalá*. O sintomático é fato que todos esses trabalhos artísticos têm como temática a cultura popular e afro descendente, e foram os únicos criados na época.

Como afirma Lia Robatto, na dança de Rudzka houve muita delicadeza, sutileza orientada para a transcendência poética da vida, mas inspirada pela cultura e obras dos outros artistas. Robatto nega a imagem da artista como expressionista em sentido estrito. Concorda com ela a professora Maria Cláudia Alves Guimarães, que escreve: “Aparentemente vemos que Yanka Rudzka não se prendeu unicamente à escola expressionista, pois absorveu também outras influências” (GUIMARÃES, 1998, p. 193). Como afirma a pesquisadora, em sua obra podemos observar elementos da escola de Martha Graham e da rítmica de Émile Jaques-Dalcroze. No entanto, a própria Rudzka afirmou que sua dança não era expressionista, mas sim “expressiva”. Na prática, isso significava uma leveza de movimentos maior do que na dança de Mary Wigman e de outros artistas do modernismo alemão. A postura pessoal de Yanka em relação à dança e ao processo criativo era, portanto, crucial. A artista buscava inspirações inéditas. Na prática, isso significava infringência do padrão vigente da expressão das emoções internas e a busca de novos temas para a criação artística dentro do cotidiano. Segundo Risério, Yanka fas-

cinava-se pelo ritmo e pela dança de candomblé, e buscava contato com a cultura afro-brasileira. Foi enredada na “dialética entre o cosmopolita e o antropológico” (RISÉRIO, 1995, p. 105). Seu fascínio pela cultura tradicional foi o que supostamente a afastou dos “temas puramente europeus”.

O seu interesse não parece meramente superficial, mas sim profundo e marcante para a forma do processo criativo de Rudzka. O próprio Risério caracteriza a vanguarda cultural da Bahia daquele período utilizando a noção de virada para a antropologia. Entretanto evita atribuir a atitude antropológica a Yanka, falando apenas num encanto e na mudança do paradigma de pensar. Julgamos, porém, que as buscas empreendidas pela artista eram sinal de algo mais profundo e a compreensão da sua relação com a modernidade e com a tradição é uma das chaves para o entendimento da obra daquela grande – e parcialmente esquecida – personalidade.

A professora Guimarães afirma que o ponto de partida do processo criativo de Rudzka foi sempre a inspiração por alguma obra ou fenômeno cultural. Tratava-se tanto do interesse por outros gêneros de arte, sobretudo poesia e literatura, quanto diretamente pela cultura local. Por exemplo, a coreografia *Moça-Fantasma* referia-se ao poema de Carlos Drummond de Andrade com o mesmo título. Uma das inspirações para a obra *Ex-Votos* foi a poesia de Cecília Meireles. É importante, porém, lembrarmos que aquelas inspirações nunca

eram simples e óbvias. Ela inundava-se no mundo dos outros artistas, interpretando e emprestando do ambiente das obras deles. Guimarães propõe aqui o conceito de transcrição de um gênero de arte para outro (GUIMARÃES, 1998, p. 167).

Encontramos o mesmo método de tradução nas obras inspiradas pela cultura popular. É importante salientar que sua maneira de comunicar com a cultura local era bastante específica. Lia Robatto diz que Rudzka se declarava como católica, mas as raízes dela foram judias. Portanto, tanto se fascinava quanto receava o candomblé. Lembremos também que eram os anos 1950 e que a opinião pública na Bahia nutria o estereótipo de candomblé como um culto diabólico. Ao mesmo tempo, a artista sentia uma atração forte pela cultura local e compreendia a sua importância. Robatto admite que Yanka assistiu muitas vezes às cerimônias públicas de candomblé acompanhada por Mário Cravo e outros artistas. Lia Robatto menciona também as fortes influências que chegaram dos contatos com Abdias Nascimento e Eunice Katunda, da época, antes de chegar à Bahia.

Risério admite que “seu interesse não era o envolvimento religioso – o que seria excessivo para uma católica polonesa –, mas o candomblé como linguagem, campo de formas, discurso gestual” (RISÉRIO, 1995, p. 105). Em sua obra *Ex-voto*, Yanka introduz no palco (sendo a primeira na história) um instrumento afro-brasileiro: o berimbau. Também o simbolismo da coreografia *Can-*

domblé, construída a partir da relação entre dois personagens sentados e um grupo de bailarinos, evidencia seu conhecimento da estrutura do rito. As figuras sentadas simbolizam o *Pai de Santo* e a *Mãe de Santo*, pais de orixás, os sacerdotes principais do culto, enquanto o grupo de bailarinos simboliza o *Povo de Santo*, referindo-se nos movimentos às danças de orixás. Nesse trabalho, compara essas personagens com faraós, provavelmente com o objetivo de valorizar eles e elas como verdadeiros reis e rainhas.

A professora Guimarães diz que, em suas buscas na tradição, Yanka nunca objetificava os fenômenos culturais, e nunca se contentou com um exotismo barato. Rudzka fez um gênero de tradução dos fenômenos da cultura para a linguagem da arte (GUIMARÃES, 1998, p. 171). Em entrevista para *A Gazeta*, a própria artista diz:

O folclore afro-brasileiro tem em si uma riqueza tão extraordinária que inspira um artista, não somente dentro do sentido folclórico, mas em sentido artístico geral. Para mim pessoalmente essa foi uma grande descoberta. O que eu pretendo em minhas coreografias baseadas no folclore brasileiro é estilizar, abstrair, sem perder a pureza de fundo, utilizar os elementos autênticos e transformá-los em dança artística (Apud., GUIMARÃES, 1998).

Hoje em dia, chamaríamos a pesquisa de Ru-

dzka de um processo criativo enredado numa experiência antropológica. Ou seja, vale a pena dizer, citando James Clifford: numa experiência etnográfica (CLIFFORD, 1995), vista a importância que Rudzka dava à notação gráfica dos ritmos de candomblé e à transcrição interdisciplinar. A figura da artista notando os ritmos de festa de terreiro de candomblé, ao estar no limiar (ou seja, na janela) de uma casa de elite e tentando traduzir esses ritmos para a linguagem de arte, foi naqueles tempos inovadora. Ao mesmo tempo, é esse elemento da criatividade de Yanka Rudzka que foi quase completamente omitido em sua história escrita. Podemos arriscar a hipótese que tal omissão histórica é o efeito da inclusão dela em um mito modernista de formação da sociedade brasileira daquela época.

A bailarina, assim como outros artistas nos anos 1950, foi convidada para a Bahia para trazer consigo a desejada modernidade de fora. Os três anos de sua presença na universidade da Bahia provam que ela conseguiu dar início ao desenvolvimento da dança contemporânea no estado. As duas histórias – Yanka como representante de dança moderna europeia e Yanka em busca da relação do corpo com a cultura tradicional – entram em conflito. Ela é hoje recordada, sobretudo, por sua contribuição para a divulgação da dança expressionista. É a narração local potente da implantação da modernidade de fora. Contudo, como eviden-

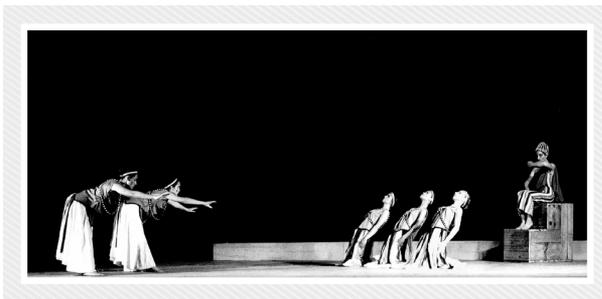
ciam os trabalhos de antropólogos como Antônio Risério, a implantação da modernidade era promovida pelo governo de Getúlio Vargas (RISÉRIO, 1995, p. 90) para “enriquecer a cultura do país”. Porém, como mostra o escritor, o modernismo foi ao encontro da rica cultura da região. Não foi possível transplantar um estilo de pensamento e de estética puramente europeia. A busca de uma modernidade genuína só se podia realizar no Brasil através da valorização da cultura tradicional. Risério chama a sociedade daquela época de “ofuscada pela ânsia de transformação” (RISÉRIO, 1995, p. 53).

A herança do colonialismo, vivência do holocausto, as raízes judias, formação pelas escolas do modernismo ocidental, as raízes na cultura de leste da Europa, aproximação das diásporas afrodescendentes, são múltiplos vetores que situam Rudzka em contexto híbrido e sintético. À luz destas diversas experiências, é difícil chamar Rudzka de representante da estética do expressionismo alemão. A sua abertura à diversidade cultural e o respeito pela tradição local colocam-na num espaço híbrido. O antropólogo americano James Clifford questiona o conceito da fronteira como linha demarcadora. Fronteira, para Clifford, é uma “zona de contato”, o campo onde acontecem os contínuos processos de negociação identitária (CLIFFORD, 1998). Em zonas de contato, nenhum dos lados é totalmente definido. É possível analisar o caso de Rudzka utilizando o

conceito do autor. A trajetória dela se estende por entre as diversas fronteiras e nunca é completamente definida por uma das narrativas. Propomos interpretar a biografia dela como situada em híbrida zona de contato entre a monocultura de ocidente e outras ricas influências. Com a abordagem interpretativa do hibridismo cultural, é possível estabelecer diálogos entre fenômenos que poderiam parecer totalmente opostos, como no caso de Rudzka e candomblé.



A coreografia *Moça fantasma*, cineteatro Santo Antonio, 1961. Foto de Silvio Robatto. Acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.



Coreografia *Candomblé*. Foto de Silvio Robatto, 1957. Acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Ex-votos

Yanka Rudzka deixou-se influenciar pelo universo do candomblé. Dessa fascinação surgiram três importantes coreografias: *Ex-Votos* (baseada também nos versos de Cecília Meirelles), *Águas de Oxalá e Candomblé*, que foram apresentadas juntas, agrupadas como *Impressões do Folclore Brasileiro*. Além disso, encantou-se pelos elementos rítmicos e sonoros da capoeira e do candomblé, empregando-os em suas coreografias, tendo sido a primeira coreógrafa a introduzir um berimbau no palco e também convidando os ogãs dos terreiros tocando os atabaques para os ensaios e aulas na Escola de Dança.

Para mostrar sua metodologia, vou tentar descrever um desses trabalhos. Foi uma das suas coreografias mais importantes da época baiana de *Ex-Votos*. Concluindo as presentes ponderações a respeito da artista, queria destacar esse trabalho por seu forte aspecto antropológico, tão significativo para sua obra. *Ex-votos* mostra também o jogo das oposições. A coreografia conta tanto as referências do candomblé como do catolicismo. Esta simultaneidade é essencial para compreender a personalidade criativa de Rudzka daquele período, baseada na dicotomia de duas culturas. A aproximação da coreografia dos concretos objetos votivos possibilita abrir também o contexto das “figuras da memória” parecidas da situação do apartamento no Chame-Chame.



A coreografia *Ex-voto*, cineteatro Santo Antonio, 1960. Foto de Silvío Robatto. Acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Ex-votos pertence à tradição ligada ao catolicismo popular. Esta abreviatura latina se refere ao voto feito a uma divindade e descreve pinturas e estatuetas que representam partes do corpo ou o corpo inteiro, e outros objetos doados a Deus como sinal da gratidão por uma cura ou outro acontecimento oportuno.

Trata-se de uma manifestação artístico-religiosa que se liga diretamente à arte religiosa e à arte popular. O tipo de troca com o divino que o ex-voto expressa, artística e ritualmente, é uma prática observada em todas as épocas e culturas.

No Brasil, os ex-votos apareceram primeiro no século XVIII, trazidos pelos colonizadores europeus. Como vários outros fenômenos do catolicismo, foram conectados pelos nativos em seus aspectos simbólicos aos cultos tradicionais e afrodes-

centes, formando uma mistura única. Hoje em dia, existem no Brasil vários grandes centros religiosos onde se pratica ex-votos. Um deles é a igreja de Bonfim, em Salvador. Diretamente, esse lugar e seus ex-votos inspiraram Yanka Rudzka para esse espetáculo. Bonfim é um lugar especial. Se caracteriza pelo forte sincretismo religioso e contínua negociação entre ordens simbólicas de Jesus Cristo e o orixá Oxalá. Tanto o monte como a Igreja do Bonfim, além da prática católica, estão também ligados à tradição candomblé.

A igreja é consagrada a Jesus Cristo. No sincretismo religioso, a figura de Jesus corresponde a Oxalá, um orixá que representa a energia da criação. Hoje em dia, a colina de Bonfim está diretamente ligada com algumas práticas em nome desse orixá. A igreja parece um local da normal prática católica. Numa das salas laterais ficam as estatuetas dos ex-votos, deixadas lá pelos fiéis. Na nave principal celebram-se regulares missas. Não obstante, uma vez por ano a igreja de Bonfim torna-se o local de peregrinações às casas de candomblé. Em janeiro, durante a festa de Lavagem do Bonfim, as adeptas formam os cortejos rituais e trazem para a igreja água e flores colocadas nas quartinhas e levadas nas cabeças. O ato de cortejo é dedicado a Oxalá e sua energia renovadora. A lavagem da escadaria da igreja com água das quartinhas simboliza no ritual candomblecista a purificação espiritual. O dia começa pela missa de padre católico. Mas, logo depois, a escadaria do Bonfim se transforma em espaço dos orixás. Dois

diferentes sistemas rituais cruzam aqui no âmbito de um pacto silencioso da mútua tolerância.

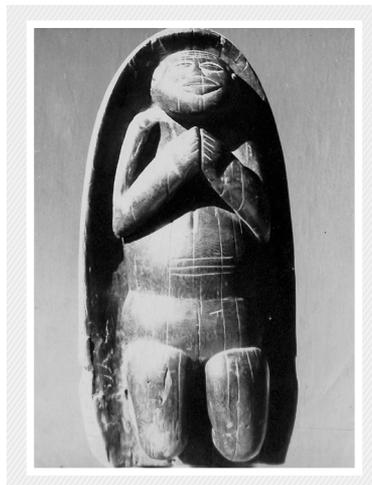
Em 1952, a poetisa brasileira Cecília Meireles publica o livro *As Artes Plásticas no Brasil – Artes Populares*. Dois capítulos da obra estão dedicados aos ex-votos na cultura popular do Brasil. Meireles apoia nesse texto a tese que a cultura contemporânea do Brasil pode apenas crescer e se desenvolver quando respeitar a cultura popular tradicional. Yanka Rudzka leu o livro ainda em São Paulo e provavelmente a escrita da poeta surgiu como um dos impulsos de aproximação para a tradição afrodescendente.

Lia Robatto recorda a própria coreografia de *Ex-Votos* como muito sóbria em termos de movimentos utilizados. Yanka quis conseguir o efeito de assemelhação do bailarino a uma estatueta ex-voto esticada, com os braços colados ao tronco. Quase toda a coreografia foi criada em torno dessa figura tensa.

Toda a coreografia era minimalista, com movimentos dos personagens moderados e a dançarina parada e esticada fazendo movimentos mínimos, proposital para criar um forte efeito da presença cênica. Foi também uma novidade a apresentação da coreografia num palco montado numa praça pública. A personagem dançava praticamente em plena rua.

Tanto os ex-votos quanto o orixá Oxalá se tornam

inspiração no seu trabalho posterior, o que se evidencia na temática e nos títulos das peças: *Ex-Votos* e *Águas de Oxalá* (com referência ao rito de lavagem). Nesse sentido, o *Ex-Votos* constituiria um projeto emblemático na obra da artista e seu modo de funcionar em Salvador. Indiretamente, via a igreja Bonfim, os ex-votos ligam com a simbologia de Oxalá e refletem a dialética de dois sistemas espirituais entre os quais se encontrava Yanka, uma católica dedicada e amadora do culto candomblé ao mesmo tempo. Sobrevivente do holocausto, adorada dançarina moderna, fascinada pelos perseguidos cultos de candomblé. Uma realidade se esconde em outra. A coreografia *Ex-votos*, como ouvimos, se caracteriza pelo minimalismo do movimento e certa tensão do corpo congelado em ato de fé. Um corpo parado, mas cheio de presença, vibra as alergias que gritam a indizível desconciliação.



Escultura de Ex-voto. Autoria Mario Cravo. Essa obra inspirou a coreografia de Rudzka. Foto de Silvio Robatto. Acervo de Lia Robatto no Centro de Memória da Bahia, da Fundação Pedro Calmon, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- CLIFFORD James. *A Experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. *Vestígios da dança Expressionista no Brasil*, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss. (Dissertação em doutorado), Universidade Estadual De Campinas, Instituto De Artes, Campinas, 1998.
- KOSIŃSKI, Dariusz. *Polski teatr przemiany*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego. 2007
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. História e Cultura, São Paulo, v. 10, jul./dez. 1993.
- MEIRELES, Cecília. *As Artes Plásticas no Brasil – Artes Populares*. São Paulo: Editora: Ediouro, 1952.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- ROBATTO, Lia. *Dança em Processo - A Linguagem do Indizível*. Salvador: Centro Editorial e didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.
- ROBATTO, Lia. *Memorial Yanka Rudzka*. Salvador: Escola Dança UFBA, 2021.
- SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A dança expressionista, Alemanha e Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- VILLAS-BOAS, Suki. *Dança, cinema e memória, em “Caderno da Cinema”*, Salvador: ORI JÁ Produções artísticas, 2016. Data de acesso 18 jan. 2024: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/62394906/caderno-de-cinema-web>

MITO NA SARJETA

Por Luís Holiver¹

CENAS

1. decrépito panteão
2. sem cabeça e sem pecado
3. mito na sarjeta
4. quenga de água doce
5. la vie en rose
6. pessoas em situação de roosevelt
7. o evangelho segundo o et de varginha
8. deus ex machina

*“Somos o que pensamos. Tudo o que somos surge com nossos pensamentos.
Com nossos pensamentos, fazemos nosso mundo.”*
— Buda

“E no nosso mundo a gente se fode.”
— E.T. de Varginha

1.decrépito panteão

ok, vamos lá. existe uma ocupação perto do vale do anhangabaú que não aparece no mapa. nenhum porteiro recebe os visitantes, ninguém nunca pediu comida pra aquele endereço. dizem que é assombrado, mas é mentira. ou pelo menos não é totalmente verdade. a verdade, ou parte dela, é meio perigosa. contar essa história pode custar algumas cabeças. no caso, as nossas. se essa peça está sendo apresentada, é porque sobrevivemos.

¹ Dramaturgia de experimento cênico apresentado na SP Escola de Teatro no segundo semestre de 2023. As 16 peças escritas pelos estudantes do curso técnico (da linha de estudo Dramaturgia) do período tiveram como material de trabalho o tópico “mitologias brasileiras e seus enredos encantados”.

num dos quartos da ocupação, uma mula sem cabeça evangélica faz uma prece, arrependida.

— padre gato devia ser proibido.

às 3 da madrugada, uma iara prostituída acaba de chegar do serviço.

— superei todos eles. o nível da água também superou.

um boto cor-de-rosa fuma cigarro na varanda enquanto mexe em aplicativos de relacionamento.

— não é porque eu fiz um filho em você que você tem que criar expectativas comigo.

e assim acabava mais uma noite absurda na ocupação. quem fala dos absurdos das crenças latino-americanas nunca passou uma madrugada no centro de são paulo. sinte-se em casa (se tiver coragem).

2. sem cabeça e sem pecado

MULA

eu adoro um padre. sempre curti padres. todo mundo tem um fetiche, não tem? o meu são eles. quero dizer, os padres. sei lá, tem algo proibido nos padres que me dá uma vontade de me enfiar no meio daquela batina e... desculpa, me exaltei.

padre gato devia ser proibido. devia ser o décimo primeiro mandamento: padre, não serás gato. hoje não transo mais com ninguém, seja ele padre ou não padre. fui expulsa da igreja e agora eu sou evangélica. nada contra os santos, mas foi o jeito que eu encontrei de fugir deles. quero dizer, dos padres. agora sou uma mula sem cabeça e sem pecado. desde então eu vivo pra desaprender a gozar.

e adivinha por onde anda aquele padre que me transformou em mula? tá ótimo, tranquilão, fiquei sabendo que virou influencer católico e vai se candidatar a deputado lá em osasco.

ok. agora falando sério. o padre quebra os votos e quem vira mula sou eu?

acho que todo mundo aqui sabe muito bem o que isso significa, não sabe?

toda mulher aqui sabe muito bem o nome disso.

e qual é?

mercúrio retrógrado. óbvio.

deus abençoe vocês.

3. mito na sarjeta

todos os mitos da ocupação param imediatamente o que estão fazendo quando percebem que alguém havia acabado de chegar no prédio. era ele: o e.t. de varginha. sim, o original, vindo diretamente de varginha.

a mula, muito receptiva, sussurrou num canto...

— não sabia que a ocupação dos mitos tava aceitando lenda urbana de cidadezinha do interior...

— eu não sou lenda urbana, eu sou o et de varginha.

— e quem te criou, afinal? todo mito foi criado por alguém e por alguma razão. qual é a tua?

— bom, três meninas contaram que me viram uma vez numa noite chuvosa, então eu acho que elas me criaram. ou talvez os jornais de varginha, ou os repórteres do fantástico, eu não sei...

então o pessoal da ocupação continuou a chamar o et de lenda urbana, propaganda de marketing, subcelebridade... e o pior: fake news nível grávida de taubaté.

o e.t. de varginha, o pobre et, olhava pra todas aquelas pessoas, ou melhor, pra aqueles mitos, ou melhor, pra aquelas... coisas em decadência. uma noite na ocupação já fez ele querer um terapeuta, um rivotril e uma música triste do clube da esquina. afinal, ele veio de minas pra são paulo com um sonho.

E.T.

eu me mudei pra são paulo, assim como todas as pessoas que querem melhorar. ou piorar menos na vida. eu quero ser um mito. um mito, entende? daqueles que os intelectuais e os analfabetos vão passando pra frente, tipo um tesouro nacional. não quero ser invenção da mídia e nem marketing de turismo ufológico. não quero ser lenda urbana que vira fantasia de halloween da 25 de março. eu quero que as pessoas olhem pra mim, chorem por mim, contem histórias sobre mim... e principalmente: que as pessoas não me esqueçam.

a iara riu da cara dele.

IARA

esse et tá zoando com a minha cara. ele acha o quê? que a minha família lá na amazônia tem orgulho de mim? eles devem pensar: “ah pobrezinha, como um mito tão tradicional, tão precioso, pode ter virado essa lenda paulistana pornográfica?”. gente, por favor. toda lenda paulistana é pornográfica.

já andou na rego freitas? a loira do banheiro de lá já virou boqueteira fantasma faz tempo. isso sem falar no chupa-cu. aqui nessa cidade é diferente. os mitos são jogados na sarjeta.

debaixo da ponte.

no cemitério do araquá.

na cracolândia.

no banheiro do satyros.

ou nos botecos tão sujos que fazem brotar as mitologias mais fantásticas e absurdas. o absurdo tá na paisagem. olhe bem pra ela, et. abra os teus olhos de varginha e olhes pra sp.

o et, que não tinha pedido pra ninguém pra ser criado... ele, que queria chegar em algum lugar, fez o que todo mundo que quer chegar em algum lugar faz: desceu a augusta.

e, sentado na escada da praça roosevelt, ele chorou lágrimas de ácido fosfórico. dizem que quando iemanjá chora o litoral transborda, mares pra todo lado. quando o deus da bíblia chora a terra balança e aquela coisa toda de apocalipse. mas ele era o et de varginha. e quando ele chora ele é só o et. isso é uma coisa terrível: chorar e não ser ninguém ao mesmo tempo. enquanto chora, ele bebe uma dose violenta de qualquer coisa e acende um cigarro barato pra ficar mais dramático e, claro, pra combinar com a paisagem, desejando secretamente esquecer que existia vida após o shot.

4. quenga de água doce

IARA

metade mulher, metade peixe. mas a gente tá em são paulo, onde tudo é potencial de consumo, então eles olham pra mim e enxergam: metade puta, metade sushi. já faz tempo que eu troquei o rio Amazonas pelo rio pinheiros. pra onde vai o canto da sereia numa cidade que soterra seus rios? pros karaokês, claro. os piores deles.

E.T.

noite de sexta, manhã de sábado. a iara me convidou pra ir com ela num karaokê na Nestor Pestana. realmente, o pior da região...

IARA

mas o melhor de são paulo. é lá que eu arrumo os meus clientes. quando perguntam meu nome eu invento um na hora. já fui bruna, victoria, margot, suélen aparecida, bárbara... o mito é meu, eu

chamo como eu quiser.

outro dia lá estava eu cantando no karaokê uma música emocionante quando um cara chegou em mim. ele era aquele tipo, o tipo com olhos de predador, o tipo que ama sushi, o tipo que procura a mina mais bêbada do rolê pra conseguir alguma coisa. enfim, o tipo clássico. e lá vamos nós na nossa dança predatória:

você me pega por trás, eu sussurro uma mentira no seu ouvido:

"cara, eu tô tão bêbada..."

e esse é o sinal verde pra você atacar:

"vem cá, baby, eu vou te ajudar."

ah, claro, é claro que você vai me ajudar, dois pra lá, dois pra cá, e você me ajuda me puxando pra mais perto de você. afinal, eu sou só uma menina bêbada que não sabe como voltar pra casa e você é o predador e predadores nunca perdem.

eu finjo um quase desmaio como se eu dissesse: vai, predadorzinho, toma minha vida e faz o que quiser com ela...

mas no caminho pro motel, você tropeça pra dentro do rio pinheiros gritando:

"sua puta dissimulada, você me empurrou! bem que me falaram que você era perigosa!"

a puta dissimulada perigosa no caso era eu.

ando jogando muitos homens como esse aí nos rios da cidade. é incrível como a podridão do esgoto cai bem pra certos tipos.

no rio pinheiros já afoguei fascistas que cultuam revolveres e orifícios.

no rio tietê já atirei diretores de teatro com mãos intencionalmente desajeitadas.

a represa de guarapiranga tá cheia de ex meu. superei todos eles. o nível da água também superou. e assim eu fui traçando meu próprio mapa de são paulo. e vocês achando que as águas da cidade eram tóxicas por conta da poluição. fala sério.

5. la vie en rose

E.T.

eu pensei em me prostituir como a iara, mas não sei se alguém pagaria por uma transa intergaláctica ou um boquete imediato de terceiro grau. mas aí eu tive uma ideia.

óbvio, o et sempre tem uma ideia. e a ideia da vez era: aplicativos de relacionamento. ele pegou o celular falsificado que comprou no brás e começou a procurar em que rolo ou rola ele iria se envolver hoje.

e adivinha quem ele encontrou no aplicativo? sim, ele mesmo: o boto-cor-de-rosa, figura clássica nesses aplicativos, 1,90 de altura, 21 cm de pau cor-de-rosa. se você usa aplicativos de relacionamento você com certeza já viu o boto.

BOTO

eu tenho que confessar: eu já fodi com tudo. digo, literalmente. fodi atrizes da globo, fodi deputadas da bancada evangélica, fodi até héteros da vila madalena.

lembra daquele cara que você ficou e simplesmente desapareceu ou fingiu que você nunca existiu? inventaram um nome gourmet internacional pra isso, o famoso ghosting. que no nosso bom e velho português significa: boto-cor-de-rosa.

BOTO

eu não sou violento. eu sou enfático, é diferente. fervoroso. às vezes sensível...

a verdade é que a vida do boto só é cor-de-rosa em cores de instagram. ele é aquele cara que quando você expõe que ele já fodeu com tudo (não só literalmente) ele fica até triste pela situação e diz...

BOTO

cara, eu lamento... é que eu não soube lidar. entende? não é porque eu te disse palavras cor-de-rosa quando eu tava na sua cama que você tem que criar expectativas comigo. não é porque eu fiz um filho em você que você tem que criar expectativas comigo.

e agora boa parte da população de são paulo é formada por pessoas que já saíram com o boto, ou que são filhos do boto, ou que conhecem alguém que já saiu ou que é filho do boto. e a outra parte é o próprio boto.

6. pessoas em situação de roosevelt

E.T.

ok, desisto dessa gente de aplicativo. acho que eu sou magro demais pra me apaixonar e sobreviver. e lá estava eu, andando sozinho pela praça roosevelt e os santos da igreja da consolação não deram um suspiro por mim. ali, do outro lado da praça, estavam os humanos, em seu estado mais puro de juventude da espécie. eram jovens humanos e riam como humanos, bebiam como humanos, abafando o caos da vida pós-vestibular com música numa caixa de som. aquele era o bar dos artistas de

teatro, mitologia pura. ali eles falavam: a arte isso, a arte aquilo. eu revirava os olhos. a arte nada. mas espera... eles são artistas e eu sou um coitado, eu pensei. todo artista precisa de um coitado pra servir de material. é isso! então eu resolvi me aproximar e...

— gente???? que isso???? um monstro horrível!!!!!! vamos correr dele antes que ele peça nossa alma ou nosso dinheiro!!!

eles correm do et. não sem antes tirar uma selfie com ele. agora sim, eles correm.

E.T.

mas tinha um dos humanos que não correu. ele só ficou olhando pra mim em estado de choque. tentei fazer um contato imediato de terceiro grau com ele. mas não funcionou porque eu não fui feito pra essas coisas, sou um et de mentira, caralho. então o choque passou, ele correu pra dentro do bar e acabou-se a cena.

então um velho bêbado entra em cena do nada.

VELHO BÊBADO QUE ENTRA NA CENA DO NADA

odeio mitomaníacos.

E.T.

ele se sentou do meu lado, com uma garrafa de uísque. ele não tinha perna esquerda. ele e seu cachimbo deviam ter mais ou menos a mesma idade, uns 367 anos. eu não sabia dizer se ele era rico ou pobre, um intelectual trash ou um vagabundo iluminado. então eu tentei puxar assunto:

— prazer, eu sou o et. de varginha.

— prazer, saci. de são paulo.

— meu deus. achei que o saci fosse um garoto.

— e eu achei que o et de varginha tivesse sotaque mineiro.

— desculpa, seu saci, é que eu não sabia que os mitos... envelheciam.

— envelhecer? envelhecer é o de menos, querido alien de plástico.

VELHO SACI

então eu elucidei pra ele: todo mito é uma história contada por alguém. não são os humanos que dependem dos mitos, mas o contrário: os mitos dependem da fé dos humanos pra continuar existindo. em são paulo, eles começaram a cair no esquecimento, que nem o axé music e os golden boys.

— quem são os golden boys?

— exatamente. mas escute bem: se os mitos originais estão sendo esquecidos, então quem você acha que os paulistanos cultuam hoje, hein?

— a grávida de taubaté?

— não! quer dizer... também. mas hoje os deuses são outros. atentai bem, alienígena miserável: os mitos são a mídia, as drogas transcendentais e, claro, os políticos que muito criativamente se autointitulam... mito. o deus que eu cultuo hoje é essa garrafinha de uísque. eu era um saci que costumavam prender na garrafa e hoje sou um saci preso à garrafa, se é que você me entende (*dá um gole apaixonado*).

lá no fundo da praça, um brilho. flashes e repórteres se aglomeravam na porta da igreja da consolação.

— ei, seu saci, o que é aquilo?

— o povo da mídia, estão cobrindo a aparição de algum santo qualquer. mais uma farsa, algum idiota qualquer tentando se passar por mito. bando de mitomaníacos.

mídia? santo? foi aí que o et teve uma grande ideia (ele sempre tem). ele só queria ser amado...

VELHO SACI

sim, como os deuses e os palhaços trágicos.

e agora ele tinha uma chance. o et pegou o celular falsificado que ele comprou no brás e fez uma ligação.

— alô. oi, boa noite. eu queria fazer uma denúncia anônima. é que apareceu algo muito interessante numa ocupação aqui perto. uma entidade. uma entidade poderosíssima, nunca vi igual. parece fazer milagres e disse que veio pra nos salvar. santo? messias? bem, não sei... talvez, pode ser. acho que vocês vão ter que vir até aqui pra descobrir. o lugar é uma ocupação perto do vale do anhangabaú que não aparece no mapa.

7. o evangelho segundo o et de varginha

estamos aqui ao vivo com acesso a imagens exclusivas do prédio da suposta ocupação de seres sobrenaturais. recebemos uma denúncia anônima sobre uma aparição santa em solo paulistano (já é a segunda só essa semana) e ao que tudo indica o suposto santo se encontra dentro desse prédio, foca aqui, câmera. os moradores da região fazem fila no vale do anhangabaú para ver a suposta imagem santa. fiéis se ajoelham e pregam na calçada. *é são josé*, afirma um cinegrafista amador. outros dizem ser a presença do próprio ogum em pessoa. *ogum nada, ele é o espírito santo!*, diz uma

das fiéis. acabamos de entrevistar o padre sereno aqui da igreja, e a mula: *ai, eu adoro um padre*, e o padre afirma que pode se tratar da segunda vinda de cristo: *sim, ele mesmo, em carne e osso, ele voltou*, foca aqui, câmera, *ele está entre nós*, diz o padre, ele está ali na janela, *veio nos abençoar*, o suposto messias desce ao chão coberto de panos e toca os fiéis, joga água benta, abençoa a todos, amém, finalmente ele mostra seu rosto ao público e os fiéis vão à loucura, estão gritando, crianças choram na presença dele, alguns desmaiam, olá senhora, bom dia, como a senhora está se sentindo na presença desse acontecimento, *tô passando mal*, é muita emoção com certeza senhora, *feito demais, esse bicho parece um alienígena com cara de limão chupado*, e então a senhora desmaia, foca aqui pra mim, por favor, realmente esse ser é muito estranho, não parece ser humano, parece um objeto não identificado, agora o povo está louvando, não, o povo está se revoltando contra essa criatura, digo, esse suposto messias, e ele está sendo hostilizado agora e ele chora grita chora, com licença, cuidado com a câmera, cuidado, me deixem passar, só quero passar, cuidado, estamos ao vivo, caralho, vamos ficando por aqui, mais informações no jornal da noite, esse programa foi um oferecimento da loja energia gospel, a melhor da região pra você comprar tuas unção, tuas mirras e tuas maquiagem gospel.

8. deus ex machina

o et de vargina não vai ser o maior mito do brasil. ele não vai mover mares como iemanjá. não vai salvar a vida da humanidade como o messias. ele vai, de novo, descer a augusta e chorar nas escadas da praça roosevelt, tentando esquecer que existia vida após o trote. não, na verdade não. porque quando ele chega lá alguém já tinha ocupado o lugar dele.

E.T.

esse alguém era ele, aquele menino que eu vi junto com os artistas de teatro no bar. ele tinha me visto aquele dia, eu juro que ele me viu! então eu sequei minhas lágrimas de ácido fosfórico e falei com ele.

ele falou comigo.

E.T.

oi.

e eu respondi: oi, et.

E.T.

espera, você me conhece de onde? você me viu no fantástico? olha, eu não sou tão estranho como eles me mostraram lá, a tv dos anos 90 me deixou mais feio...
 não, não. eu te conheço porque eu criei você.

E.T.

você... você me criou?

sim, eu escrevi você. na verdade, eu tô escrevendo você. tipo, nesse exato momento. olha só:

então o et se vira pra mim com uma cara de surpresa e pergunta se eu era um contador de histórias.

E.T. (se virando com uma cara de surpresa)

você é um contador de histórias?!

então o et tem uma crise de riso como se tudo agora fizesse sentido.

E.T. (tendo uma crise de riso)

é como se tudo agora fizesse sentido!

então o et rodopia como uma bailarina enquanto canta uma ópera em espanhol numa mistura de dança contemporânea com axé em velocidade máxima. e sapateia um pouco.

(o et rodopia como uma bailarina enquanto canta uma ópera em espanhol numa mistura de dança contemporânea com axé em velocidade máxima. e sapateia um pouco.)

E.T.

espera! então você é tipo... deus?

mais ou menos isso. não que eu queira ficar me comparando a deus. deus com certeza é mais alto do que eu.

E.T.

é isso! se eu existo é porque alguém contou minha história e esse alguém é você!

sim, todo mito tem que ser contado por alguém, seja um jornalista, um escritor, uma vovó na beira da cama, uma vizinha fofoqueira. e você acha que com as pessoas é diferente? é tanta fofoca, diagnóstico, horóscopo, livro de teoria... quando você se dá conta, todo mundo já contou a sua história, menos você.

E.T.

mas então, se você me criou, você pode escrever um final feliz pra mim, não pode? tipo, sem querer ofender, mas até agora você só escreveu tragédia, eu só choro o tempo todo, nem parece uma peça de humor.

o fato é que eu não sei terminar essa história. se você pudesse se dar um fim, que fim você se daria?

E.T.

eu não sei mais se eu quero ser um mito. eu queria ser que nem você. queria contar minha história. então vai em frente. o palco é seu, garoto.

E.T.

ok, vamos lá. existe uma ocupação perto do vale do anhangabaú que não aparece no mapa. nenhum porteiro recebe os visitantes, ninguém nunca pediu comida pra aquele endereço. dizem que é assombrado, mas é mentira. ou pelo menos não é totalmente verdade. a verdade, ou parte dela, é meio perigosa. contar essa história pode custar algumas cabeças. no caso, as nossas. se essa peça está sendo apresentada, é porque sobrevivemos.

FIM

DOS TRÓPICOS DE WITKACY E DE OSWALD DE ANDRADE

Por Andrea Carla de Miranda Pita

Este texto corresponde à tradução para a língua portuguesa do artigo “Tropics to talk about: Witkacy and Oswald de Andrade”, publicado em 2020 na revista *Tekstualia*, e previamente apresentado, em processo de construção, em 2019, na Conferência Acadêmica *Islands and Laboratories*, programação pertencente ao *Between.Pomiędzy Festival of Literature and Theatre*, festival em sua décima versão.

Eu estava então no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG e estudava o multiartista polonês falecido em 1939, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), conhecido como Witkacy, e sua obra. O artista fora apresentado a mim pelo meu orientador, Robson Corrêa de Camargo¹, que tomara contato com sua obra quando fazia o próprio doutorado, em que abordava o tema do melodrama². É nesse período que lerá bastante Daniel Gerould, o tradutor de dramas de Witkacy para a língua inglesa, que teve grande contribuição em tornar o mundo de Witkacy mais próximo para o ocidente. Witkacy era visto como um artista menor de um lugar distante não só pelo aspecto geográfico, como também por ter feito parte do bloco comunista durante a Guerra Fria e por ser constituída de povos eslavos. Mais tarde Camargo, dadas

1 Idealizador e fundador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG (Doutorado e Mestrado, 2012). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais. Obteve financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Alguns das obras que publicou foram: *Brazilian Theater, 1970-2010 – Essays on History, Politics and Artistic Experimentation* (2015, McFarland- EUA, org. with Eva Bueno); *Os Jogos Teatrais de Viola Spolin: uma pedagogia da experiência* (2017, ed. Kelps, com Karine Ramaldes); *Música na Contemporaneidade* (2015, PUC/GO org. com Claudia Zanini); *O Mundo é um Moinho: Reflexões Sobre o Teatro Popular no séc. XX; Performances Culturais* (Hucitec org. com Eduardo Reinato e Heloisa Capel); *Dossiê Jogos Teatrais no Brasil: 40 anos* (com Ingrid Koudela e Karine Ramaldes). Alguns conselhos editoriais de que já participou foram: Editora Anthem Press (Inglaterra), Revistas Karpa (California State University), Moringa (UFPB), e Rebento - Revista de Artes do Espetáculo (UNESP).

2 A última publicação da obra foi feita pela Editora Fi: *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas feiras* (2022).

suas pesquisas devotadas a Samuel Beckett³, conhecerá Tomasz Wiśniewski⁴, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Gdansk, um dos coordenadores do mesmo Festival. Nele o Maskara⁵, fundado por Camargo, fez participações versando de modo “tropical” sobre Beckett e ganhando elogios pelo fato. Quando demonstrei interesse em realizar meu doutorado com Camargo, este, após conhecer as minhas ideias para o desenvolvimento de uma tese, me apresentou Witkacy, pelo qual então me interessei por diferentes motivos – por poder ser considerado um performer; por sua obra se confundir com sua vida; pela sua escrita bufonesca e performativa; por ter desenvolvido uma teoria estética, a Teoria da Forma Pura, entre outros.

Em seguida a entrar no Programa de Pós-Graduação, passo a ter contato com Wiśniewski, que então revisa o meu projeto de doutorado, se torna o co-orientador da pesquisa e me recebe na Polônia intermediando meu contato com uma rede de pesquisadores de Witkacy e elaborando um roteiro de visita de locais emblemáticos na Polônia que tinham a ver com a pesquisa. Considero que o trabalho deu um de seus saltos fundamentais nesse momento, quando eu pude conhecer melhor o contexto polonês durante a história, assim como mais da história da arte polonesa, me aproximando assim também da compreensão das origens de artistas como Jerzy Grotowski e Tadeusz Kantor.

Preciso agora retornar um pouco ao momento inicial da pesquisa, quando eu preparava o trabalho que seria apresentado na Conferência. Eu buscava dramaturgos que pudessem ser comparáveis a Witkacy, uma vez que a alcunha de precursor do Teatro do Absurdo não me satisfazia após ler alguns de seus dramas. Foi então que encontrei o artigo ‘*A Morta*’ de Oswald de Andrade e o deses-
pero da forma, de Marcelo Paiva Souza, publicado em português. O artigo era tradução de parte da

3 O grupo havia começado o diálogo com a obra beckettiana em 2005, com a realização da montagem *Esperando Godot* e a interlocução com o autor irlandês voltou a ser alimentada após as experiências do grupo com Bernardo Elis, *Explosão Demográfica – Minueto em Fá Menor* e com Nelson Rodrigues por meio de *Senhora dos Afogados*. “Companhia” e “Quê Onde” foram, por sua vez, encenados anteriormente fora do país a convite do representativo Festival Beckett de Buenos Aires – Argentina e de Curta Beckett.

4 Tomasz Wiśniewski é fundador do Beckett Research Group em Gdańsk e do Festival Between.Pomiędzy. Publicou *Complicite, Theatre and Aesthetics* (Palgrave Macmillan, 2016), *Kształt literacki Samuela Becketta* (Universitas, 2006) e (co-)editou diversas publicações acadêmicas a respeito de Samuel Beckett como *Tradycja-awangarda* (UG Press, 2012), *Back to the Beckett Text* (UG Press, 2012), *Beckett w XXI wieku. Rozpoznanie* (UG Press, 2017) e *Beckett w Polsce* (Tekstualia, 2018). Faz parte do conselho editorial do jornal trimestral literário *Tekstualia* (Varsóvia), é editor-chefe regional do *The Theatre Times*, membro do conselho da Associação Polonesa para o Estudo do Inglês (desde 2018), membro do Programme Gdańsk Shakespeare Theatre (desde 2018) e membro do Conselho Editorial de Anthem Studies in Theatre and Performance. Atualmente suas pesquisas se concentram no drama e no teatro irlandês.

5 Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance fundado em 2002. Mais informações estão disponíveis em <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

tese do primeiro pesquisador brasileiro a ter doutorado em literatura polonesa e defrontava dois universos dramatúrgicos – o de Witkacy e o de Oswald de Andrade – a partir de questões literárias e teatrais específicas. Dada a conexão já estabelecida por um brasileiro e o pouco tempo de produção que teria, assim como conhecimento prévio e afetivo de parte da obra de Oswald de Andrade, que a mim primeiramente chegou pelos rastros da lendária montagem do Teatro Oficina de *O Rei da Vela* por meio de vídeos e do prefácio à obra por Sábato Magaldi (*O País dos Desmascarados*), e depois pelo conhecimento da visão utópica de Oswald acerca de nosso país, escolhi embrenhar-me para descobrir/construir uma temática que unisse os dois artistas.

Os trópicos estavam presentes enquanto imaginário para os dois. Por outro lado, o imaginário das “ilhas” nomeava a Conferência e figurava no Programa do Festival⁶. Não tardou que eu lembrasse do fato de o Brasil ter tido o nome de “Ilha de Vera Cruz”...

Introdução

Ilhas tropicais como paraíso perdido. Paraíso como utopia. É possível construir utopias nos tempos modernos? Ao que parece, dois artistas e pensadores modernistas, Stanisław Ignacy Witkiewicz, conhecido como Witkacy, e Oswald de Andrade, conhecido como Oswald, poderiam. O primeiro era polonês e no início da sua vida o seu país não podia ser tido como um estado politicamente independente. Com uma história milenar, o povo polonês lutou para continuar a ser uma nação. O nacionalismo, no entanto, não era para Witkacy “uma causa digna de luta” – como consideravam outros artistas de sua época. Witkacy tinha uma posição crítica relativa ao imaginário romântico da Polônia como Cristo das Nações. Na verdade, ele parecia. Na verdade, ele parecia particularmente preocupado com o futuro da humanidade. Oswald de Andrade foi filho de uma nação-mãe colonizada e explorada. Ele amava o seu país, o que não significava que se tratava de um sentimento excludente, uma vez que Oswald é considerado um nacionalista cosmopolita⁷.

⁶ Trecho original do Programa: “This year’s festival theme is “Island.” The theme is meant literally since there is a focus on writers and artists from both Ireland and Britain, but the organizers have been open to less literal understandings of the word. How can it be understood today? As an island of dreams? A treasure island? As the unknown? As the unnameable? An island in Prospero’s brain? Perhaps the island lies inland – in Kashubia?”.

⁷ “Nacionalismo cosmopolita” é o modo como José Guilherme Merquior define a concepção de antropofagia de Oswald de Andrade (apud Silveira: 2007, p.157), definição que aqui retomo para me referir a Oswald de Andrade também.

Existem semelhanças biográficas óbvias entre Witkacy e Oswald, como o insuficiente reconhecimento durante muito tempo. No entanto, o que é tomado como de importância primordial neste artigo é a afinidade em seus conceitos de utopia como ligados a ilhas tropicais paradisíacas. Deve ser discutido também o que eles criaram a partir dessa correlação. Pessimista com relação ao futuro da humanidade, Witkacy perseguiu o utópico objetivo de alcançar a Forma Pura, experiência estética extática para a qual ele formulou uma teoria. Oswald de Andrade amava a vida tropical e se esforçou para vislumbrar de seu lado um futuro social exuberante que estaria fundamentado nessa tropicalidade.

Witkacy

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) foi pintor, romancista, dramaturgo, fotógrafo, criador de um tratado estético, a teoria da Forma Pura. Ele compôs mais de 30 peças – das quais nem todas sobreviveram, escreveu três romances, uma obra filosófica, outros textos críticos, e fez centenas de desenhos e pinturas durante sua vida. Na citação a seguir, Degler reconhece os temas centrais abordados por Witkacy e sugere que podem ser considerados simultaneamente clássicos e contemporâneos:

Não há dúvida de que depois de 1990 os seguintes aspectos tornaram-se cruciais. Primeiro, o risco por que o indivíduo passa no cruel mundo da civilização moderna. Em segundo lugar, a perda do senso de autonomia pessoal em uma sociedade harmoniosa e bem organizada. Terceiro, o desaparecimento de valores espirituais e necessidades que conferiam à existência humana um significado mais profundo. Esse desaparecimento levando à esterilidade e à padronização da cultura e, a longo prazo, à “bestialização” da humanidade. A história do drama mundial não contém muitas obras em que esses problemas sejam mostrados com tanta precisão e de forma tão moderna quanto em Witkiewicz. Todos esses fatores fazem com que ele seja um clássico e simultaneamente “nosso contemporâneo”, e provavelmente permanecerá assim enquanto os problemas de que seu trabalho trata não deixarem de estar presentes.⁸

⁸ Original: There is no doubt that after 1990 the following aspects became crucial. First, the endangerment of the individual by the heartless world of modern civilization. Second, the loss of individuality and of the sense of personal autonomy in a united and well-organized society. Third, the disappearance of such spiritual values and needs that endow human existence with deeper meaning. Their disappearance leads to the sterility and standardization of culture, and in the long run to the “bestialisation” of humanity. World drama does not contain many works in which these problems are shown as accurately and in such a modern form, as is the case with Witkiewicz. All these factors make him a classic, and simultaneously “our contemporary”, and he will probably remain one as long as the problems that his work deals with do not cease to be valid. Degler, Janusz. In the sphere of reception, revisions and inspirations. Witkacy and the world. Translated by Tomasz Wisniewski, p. 125, <http://www.tekstualia.pl/index.php/pl/index-plus/index-plus-ii> (16 set. 2013).

Considerando a desumanização da humanidade, Witkacy argumenta que a arte poderia fazer a nossa atenção se voltar para valores espirituais que estariam “internamente” ocultos. Witkacy começou a redigir seu primeiro escrito sobre o que ele chamou de *Teoria da Forma Pura* antes da Primeira Guerra Mundial⁹, na Rússia¹⁰, mas ele só os publicou depois de retornar à Polônia, em 1919¹¹. Witkacy escreveu e trabalhou duro na defesa do conceito de Forma Pura:

Ao longo da década de 1920, paralelamente ao seu trabalho como dramaturgo, pintor e romancista, o crítico e esteticista Witkacy estava ocupado lutando contra o establishment artístico e cultural e argumentando por sua própria teoria da Forma Pura na pintura e no drama. Ele escreveu dezenas de artigos polêmicos defendendo seus próprios trabalhos e ideais para vários semanários e revistas literárias e desenvolveu sua teoria estética em “Novas Formas na Pintura” em 1919, “Esboços Estéticos” em 1922 e “Uma Introdução à Teoria da Forma Pura no Teatro” em 1913.¹²

Do ponto de vista sócio-político, Witkacy não acreditava num futuro utópico da humanidade e afirmou que aqueles que assumiam tal perspectiva queriam ver as coisas através de “óculos cor de rosa”¹³. O ideal buscado na “Arte como Forma Pura” seria a única utopia possível e o ideal buscado era reconectar artista e espectador ao “Mistério da Existência”. Witkacy acreditava que essa conexão era forte quando a arte esteve mais próxima da religião, o que aconteceu em diferentes momentos da história da humanidade.

Em 1914, Witkacy viajou para as Ilhas do Pacífico. Entre outras coisas, essa viagem influenciou profundamente não só o seu pensamento sobre as diferenças entre culturas de diversos povos, mas também o seu ponto de vista sobre a relatividade das leis e da moralidade, uma vez que estas se diferenciavam dependendo da cultura em que estivessem inseridas. Tudo isso é visível em suas peças tropicais e no desenvolvimento da Teoria da Forma Pura. Como diz Gerould:

⁹ Gerould, Daniel. *The Witkiewicz Reader*. London: 1992, p.82.

¹⁰ *Ibid.*, 77.

¹¹ Os esforços neste texto estão concentrados na correlação Forma Pura e Trópicos, mas é importante dizer que houve outras experiências essenciais para a composição de sua teoria, como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa de 1917 e sua familiaridade com a arte e os artistas poloneses e europeus. Todas essas experiências são analisadas em *The Witkiewicz Reader* (GEROULD, 1992).

¹² Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *The Mother & Other Unsavoury Plays Including The Shoemakers and They*. Edited and translated by Daniel Gerould and C.S. Durer, New York: Applause, 1993, p. 40.

¹³ *The Witkiewicz Reader* (GEROULD, 1992, p.111).

Em romances, peças de teatro, ensaios e cartas, Witkacy retratou a experiência dos trópicos como uma visão de poder misterioso do qual seria escravo até o fim de seus dias. O que o futuro dramaturgo viu durante a escala de duas semanas no Ceilão inevitavelmente influenciou suas ideias sobre a arte e sobre o teatro.¹⁴

Oswald de Andrade

Dramaturgo, romancista, poeta e pensador da cultura brasileira, Oswald de Andrade (1890–1954) foi filho de ricos produtores de café, tendo assim a oportunidade de se conectar com artistas modernistas na Europa. Juntamente com amigos modernistas brasileiros, ele criticou, entre outras coisas: o academicismo dos artistas neoclássicos no Brasil; os artistas brasileiros que estudavam na Europa e que queriam copiar o que lá viam; os poetas parnasianos “posuídos” pelo culto à linguagem. Oswald e seu círculo acreditavam que, para enfrentar a eferescência de uma cidade como São Paulo, de crescente industrialização e que representava o futuro do Brasil, seria necessário responder com uma arte das cores locais, reverente ao nosso lado primitivo, mas de forma diferente daquela proposta pelo indianista romântico José de Alencar (1829–1877)¹⁵.

Embora inicialmente o Brasil tenha aparecido como uma terra maravilhosa para os conquistadores europeus, no século XX esse aspecto de sua identidade foi remodelado por alguns modernistas, entre eles Oswald de Andrade. Ele contribuiu para a Semana de Arte Moderna de 1922 e desenvolveu o conceito da Antropofagia. Para Oswald, a Antropofagia era ao mesmo tempo uma expressão poética e uma construção filosófica que metaforizava o ser brasileiro em meio ao ser de outras nações, assim como seu destino. Ele então invoca os modernistas de sua época para servir na missão de reinvenção dos trópicos brasileiros.

14 Original: In novels, plays, essays, and letters, Witkacy portrayed the experience of the tropics as a vision of mysterious power to which he would be a slave until the end of his days. What the future playwright saw during the two-week stopover in Ceylon inevitably influenced his ideas on art and theatre (GEROULD, 1992, p. 75).

15 Ambos autores da literatura e pensadores da cultura, Alencar e de Andrade defendiam a literatura brasileira. Natureza, indígenas e língua nacional eram os pilares dos trabalhos de Alencar e continuavam como importantes símbolos no modernismo defendido por de Andrade. Ainda assim, de Andrade nunca recusou referências estrangeiras, mas pregava tomar posse destas e então transformá-las em algo brasileiro.

Segundo Silveira, o modernismo brasileiro dialogou com o movimento romântico¹⁶, que se desenvolveu quatro décadas antes e fora uma tentativa de redescoberta e reavaliação da identidade nacional. Ao metaforizar o ato canibalístico que foi observado entre certos povos indígenas no início da conquista do Brasil, Oswald percebeu a Antropofagia não apenas como ato poético, mas também como teoria mítico-filosófica. Tomando como base a originária perspectiva, a Antropofagia foi definida como um procedimento poético de reunir material artístico de origens variadas: tanto brasileiras quanto europeias, tanto populares quanto eruditas, tanto rurais quanto urbanas, tanto arcaicas quanto tecnológicas. Todos esses elementos teriam que ser engolidos e transformados em algo genuinamente brasileiro e só então deveria ser exportado. Se até então o país produzia apenas matéria-prima, Oswald argumentou que outros aspectos que não os exóticos do Brasil deveriam ser exportados¹⁷. Sentindo-se desprezado e esquecido em sua maturidade, Oswald retorna à Antropofagia para reafirmá-la como um *Weltanschauung*¹⁸ e retomar o ideal do Brasil como um paraíso perdido a ser reinventado.

A Forma Pura e os Trópicos

Em 1914, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, Witkacy perdeu sua noiva Jadwiga Janczewska – que em decorrência de uma grave crise no relacionamento entre os dois se suicidou¹⁹. Sentindo-se responsável por esse ato desesperado, Witkacy pensa seriamente em seguir os passos dela, mas seu amigo de infância, Bronisław Malinowski (1884–1942), que logo se tornaria um famoso antropólogo, convida-o para participar da expedição científica às Ilhas do Pacífico como pintor e fotógrafo²⁰. Embora a experiência tenha durado apenas duas semanas, acabou sendo intensa o suficiente para impregnar Witkacy por toda a vida. Isso é perceptível em suas peças tropicais como: *The Pragmatists*, *Miss Tootli Pootli*, *Mr. Price or Tropical Madness* e *Metaphysics of a Two Headed-Calf*.

16 Silveira, Éder. Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade. UFRS. Porto Alegre, novembro de 2007. Programa de Pós Graduação em História. Tese de doutorado disponível online em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12093>>, acesso em 9 fev. 2019.

17 No futuro, haveria diferentes herdeiros da concepção antropofágica na arte brasileira. Um dos mais famosos e representativos foi a Banda Nação Zumbi, cujo líder foi Chico Science (1966–1997). Ele ajudou a encontrar o eixo do movimento manguebeat nos anos 1990. A expressão articula duas palavras: mangue, um fantástico ecossistema biodiverso criado pela mistura de lago, mar e pântano que existe no nordeste brasileiro, e batida, que significa pulso, tempo, ritmo. De fato as referências musicais dessa banda eram uma miscelânea de típicos e rituais gêneros musicais como maracatu com gêneros internacionais como rock, hip hop e música eletrônica. O resultado é um produto brasileiro de exportação que fala de um país maravilhoso porém colonizado.

18 [NT] Visão de mundo.

19 GEROULD, 1992, p. 86.

20 Kowalczyk, Janusz R. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). Disponível em: <https://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>. Acesso em: 07 mar. 2018.

Os trópicos provocaram sentimentos contraditórios em Witkacy. Por um lado, havia um fascínio, por outro, a intensidade da experiência levava ao sofrimento. Em uma carta aos pais da falecida noiva, Witkacy relata que lamentava muito o fato de não poder compartilhar com Janczewska a beleza estonteante e as maravilhas dos Trópicos, acrescentando que essa experiência aumentava a dor causada pela ausência dela. Numa carta ao seu pai, Witkacy comentou sobre o absurdo de testemunhar tamanha beleza na ausência da noiva e mencionou que se sentia incapaz de ser artista ao “olhar para a incompreensível beleza do mundo”²¹: “Tudo isso é demais para mim mental e espiritualmente. Tudo é veneno que traz para perto pensamentos de morte”.

Em 1932, já casado com Jadwiga Witkiewiczowa (1893–1968), a mulher que seria sua esposa por 16 anos, Witkacy escreveu para ela dizendo que os Trópicos²² seriam uma alternativa para onde ir, uma vez que entendia que os tempos eram instáveis²³: “Eu não vejo o futuro claramente. [...] Quem sabe ir para os Trópicos de uma forma ou de outra e desaparecer por lá. Se eu conseguisse ser retratista de tribunal de justiça. O canalha do Malinowski podia ajudar a organizar isso”²⁴. Há também partes de uma carta²⁵ de 1914 para seu pai, na qual Witkacy fala sobre a luxúria sensorial inebriante e as cores das Ilhas do Pacífico que podiam ser encontradas tanto na natureza quanto nas pessoas:

[...] Pessoas maravilhosas. Na cor que vai do vermelho chocolate ao bronze preto. [...] Cada folha de grama, cada pedra tem seu caráter individual e não nos lembra de nada que sabemos. [...] Um rico fazendeiro cingalês vai conosco e ele está explicando coisas para nós. Paisagens diabólicas. Prados inundados de água no meio de florestas. Estranho cálcio verde-oliva. Em pequenos lagos, lírios de água roxo-violetas. A vegetação se torna mais e mais louca, e as pessoas mais e mais espalhafatosamente porém maravilhosamente vestidas (violeta, amarelo e roxo, por vezes verde-esmeralda), que junto com os corpos chocolate e bronze, e estranhas plantas ao fundo, criam um efeito diabólico. [...] Tudo é sufocado pelo frenesi da luxuriante vegetação. Árvores com folhas em formatos inéditos,

21 GEROULD, 1992, pp. 88–90.

22 É interessante que o marido do personagem da mãe na peça *The Mother*, de Witkacy, é um malandro que escapa para o Paraná, no Brasil.

23 A criação de trabalhos como *Gyubal Wahazar*, em 1921, já demonstravam como Witkacy de certo modo previa sistemas totalitários contrários à liberdade individual. A revolução de 1917 na Rússia fora uma experiência que contribuía para o seu prognóstico de fenômenos como o nazismo e o stalinismo.

24 GEROULD, 1992, p. 76.

25 *Ibid.*, pp. 88-90.

desde enormes e volumosos até diferentes desenhos franjados com bordas irregulares e minúsculas. [...] As árvores estão cobertas de flores que vão do roxo e laranja avermelhado a violeta e vermelho e branco.²⁶

A partir deste relatório é possível compreender as impressões de Witkacy em relação aos Trópicos. A riqueza das cores e das formas, a presença de uma imediata e inevitável sensualidade, como se o mundo cinzento do tédio de uma sociedade padronizada e repetitiva não pudesse escapar da afasia quando dilacerado e invadido pelo dinamismo das cores-sons-movimentos, como acordar de um sonho para o que fosse de fato real. Características tropicais talvez tenham sido testemunhadas também em culto supostamente presenciado por Witkacy no lugar.

Considerando o período que Witkacy passou nas Ilhas dos Mares do Sul, Gerould conclui que Witkacy e Malinowski provavelmente testemunharam um festival de Perahara: “eles teriam visto os renomados dançarinos Kandyan em ensaio e aprendido sobre o animismo mágico dos mitos e rituais cingaleses”²⁷. Witkacy teria tido assim um impulsionador para antecipar algumas questões que dez anos depois se tornaram centrais no conceito de Antonin Artaud (1896-1948) do Teatro da Crueldade²⁸. Artaud viveu rituais no México e testemunhou dançarinos de Bali em Paris, e ambos influenciaram enormemente sua compreensão das possibilidades do teatro. No caso de Witkacy, a experiência da sua curta estadia nas Ilhas do Pacífico – um lugar isolado por muito tempo da civilização ocidental – contribuiu para o desenvolvimento da Teoria da Forma Pura.

26 Original: “[...]Wonderful people. In colour ranging from red chocolate to black bronze. [...] Every blade of grass, every stone has its own individual character and doesn't remind us of anything we know. [...] A rich Sinhalese planter is going with us and he's explaining things to us. Diabolical vistas. Meadows flooded with water in the midst of forests. Strange olive-green calami. In little ponds, purple-violet water lilies. The vegetation madder and madder, and the people more and more gaudily but wonderfully dressed (violet, yellow and purple, sometimes emerald green), which along with the chocolate and bronze bodies, and the strange plants in the background, creates a diabolical effect. [...] Everything is choked by the frenzy of luxuriant vegetation. Trees with leaves in unheard-of shapes, from huge voluminous ones to different designs fringed with minute jagged edges. [...] The trees are covered with flowers going from purple and orange vermilion to violet and red and white” (GEROULD, 1992, pp. 88-90).

27 GEROULD, 1992, p. 75.

28 Camargo, Robson Corrêa de. “A Forma Pura no Teatro. Teatralização do Mundo segundo Witkacy (1885-1939): Universidade Federal de Goiás” Karpa 5.1–5.2 (2012), <https://www.academia.edu/7791137/Camargo_Robson_Corr%C3%AAa_de_A_FORMA_PURA_NO_TEATRO_Teatraliza%C3%A7%C3%A3o_do_Mundo_segundo_Witkacy_1885-1939>

Individualidade na Multiplicidade

Witkacy define a Forma Pura como a composição de uma pluralidade de elementos sensoriais intrínsecos a uma linguagem artística. A obra-prima é criada pelo artista, aquele que tem sentimentos metafísicos idiossincráticos que foram desenvolvidos na sua relação particular com a “Existência” e com o “Mistério da Existência”. A tensão entre os elementos artísticos – sensoriais – produzida pelos sentimentos metafísicos do artista podem transformar o trabalho de arte em uma obra autônoma.

Metaphysics of a Two Headed-Calf é uma das peças tropicais escritas por Witkacy. Entre os temas abordados na peça estão: a falência de uma época com valores questionáveis e falsos; a derubada da ciência como verdade absoluta; a ausência de ritos sagrados e o vazio de sentido da existência num avançado estágio civilizatório. Mas o tema principal talvez seja o racionalismo reducionista. Em prefácio para a peça, Gerould observa que nela são feitos paralelos entre civilização e vida selvagem.²⁹

As peças de Witkacy não são lineares e seus enredos podem nos deixar confusos sobre a mais correta conformação da narrativa. No entanto, é possível dizer que *Metaphysics of a Two Headed-Calf* conta a história de um adolescente branco de 16 anos que se torna um homem maduro. Em geral, aqueles que o cercam pretendem impor-lhe o papel de um poderoso explorador de colônias. Outros personagens da peça incluem: a mãe do protagonista, Leocádia; seu pai, o governador do local; seu tio, o bacteriologista Mikulini; o colonizador Parvis; o proprietário da empresa Kalgoorlie Gold Express, o explorador de minerais Rivers; o Rei Aparura, amigo aborígene sábio e espécie de pai espiritual de Patricianello.

Os personagens discutem quem vai cuidar da educação de Patricianello. Sua mãe e o bacteriologista (o leitor logo percebe que este é o pai biológico de Patricianello), querem transformá-lo em criminoso para garantir riqueza e poder para eles. Parvis, por outro lado, está ansioso para transformar Patricianello em um super-homem nietzschiano. O Rei Aparura, por seu lado, não permite que Parvis se utilize de violência física com Patricianello.

²⁹ “Introduction: Tropical Madness – Witkacy’s Journey to the East”. In: Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. Mr. Price, or Tropical Madness and Metaphysics of a two headed-calf. (GEROULD, 2002, pp. 6 -7).

Patricianello se vê entre dois mundos: o do Rei Aparura (puro, naive) e o mundo civilizado, em que vários truques aguardam ser aprendidos. Para poder sobreviver na selva civilizada, ele precisa compreender rapidamente todas as regras do jogo no qual se percebe envolvido.

O tema do bom selvagem rousseauiano, aquele que se degenera quando confrontado com a civilização, parece desenvolver-se. Os leitores/espectadores entram em contato, através deste exercício de percepção paralela, com o que seria civilizado num estágio por assim dizer mais natural e com o que poderia ser entendido como selvageria num estágio dito civilizado. Há um momento, por exemplo, em que o “selvagem” Rei Aparura é chamado de “macaco” por um humano civilizado³⁰, mas a Apapura não falta perspicácia ao chamar os civilizados de escravos da sua “própria vileza”³¹.

Nessa passagem ritual para a vida adulta, Patricianello se percebe dividido entre as duas opções. Sua questão é ser ou não ser. Por um lado, ele pode fugir para as florestas para se tornar um bom selvagem e, por outro, pode se “civilizar” ao entrar no jogo social da corrupção. Patricianello às vezes pensa no que seria a possibilidade de não ter adquirido existência e culpa sua mãe e seu possível pai Mikulini por existir. Ele fica tentado a presumir que seria melhor ser um mero besouro.

Em alguns momentos, Patricianello estaca como que em choque. Chegar à idade adulta não é fácil para ninguém, mas enquanto povos “selvagens” têm rituais que lhes permitem passar de um estágio adolescente para um adulto na presença da comunidade que se reúne em apoio ao rito e ao indivíduo que passará pela iniciação, Patricianello não parece ter preparo ou receber apoio suficiente para realizar a sua passagem. Seria passível de questionamento se as pessoas “civilizadas” que o cercam realmente se transformaram em adultos.

Patricianello se sente inseguro em se tornar adulto. Ele se sente abandonado e solitário. Mas na sociedade onde ele nasceu, todos se sentem assim, de modo que ele não tem em quem se mirar. O Rei Aparura é um amigo importante, mas é objeto de ridículo por quase todo o tempo pelos parentes da criança e pelas pessoas “civilizadas”. Patricianello tem apenas momentos para compreender que seu pai nominal – não necessariamente biológico – morreu. Os poucos elementos sólidos de seu mundo se desintegram.

30 Ibid, p. 4.

31 Ibid, p. 4.

Se existem ritos sagrados, provavelmente eles ficaram vazios e não há mais justificativa para sustentá-los. Assim, a mãe faz uma cena melodramática diante do governador, o marido morto, mas ao ser ameaçada pelo chicote do sobrinho, abandona qualquer vestígio de sentimento, como se nada tivesse acontecido. Fica evidente a oposição fingimento dos “civilizados” em oposição à sinceridade dos “selvagens”.

Na peça, há numerosos exemplos de paralelismo entre o civilizado e o “selvagem”. Por exemplo, em oposição à gentileza e bondade do Rei Aparura com Patricianello, o “civilizado” Parvis vive literalmente com um chicote nas mãos. Além do mais, mata o próprio pai, bate na tia e ex-amante Leocádia, quer transformar Patricianello em um homem forte com um sistema educacional rígido de chicotadas e repetição oral de sentenças com suposto efeito psíquico, querendo acreditar que esses procedimentos transformarão Patricianello em um super-homem nietzschiano.

Para Freud, um parricídio era necessário para estabelecer uma sociedade, mas uma vez realizado o tabu, tomaria lugar o totem, de modo que a simbolização tornaria desnecessária a repetição do ato real. Quando Parvis mata o pai, ele é, talvez, mais cruel do que aquilo que os vitorianos chamariam de “selvagens”. Quem é “selvagem” então? Alguns fatos da vida de Witkacy podem justificar a sua visão do que poderia ser realmente chamado de atos “selvagens”. Witkacy se envolveu na Primeira Guerra Mundial e viu muitos cadáveres e pessoas morrendo durante a Revolução de 1917. Ele pôde experimentar violências de que os seres humanos são capazes por ideais, valores e poder.

Na peça, Witkacy critica o que poderia ser descrito como produtos da civilização, como o empirismo e todos os “ismos” científicos que são legitimados como verdade em determinados contextos. Ele faz a denúncia disso, por exemplo, por meio do personagem Mikulini. O bacteriologista confessa a natureza falsa dos soros que deveriam combater a “loucura tropical” – uma doença que, diferentemente da população local, os europeus poderiam contrair quando nos Trópicos. Ele diz que esses soros seriam placebo e que seria necessária uma espécie de magia para fazer com que o soro funcionasse. Provavelmente Witkacy gostaria de colocar as experiências e resultados científicos como duvidosos.

Stuart descreve como o conceito de Forma Pura é ecoado em *Metaphysics of a Two Headed-Calf*.

Witkacy transfigura na obra as crenças mágico-religiosas das comunidades das Ilhas do Pacífico. Elas se tornam elementos artísticos que constroem uma lógica interna na composição. Stuart afirma:

Se o tomarmos pelo que diz, então, só podemos presumir que algum tipo de regras ou princípios estão no trabalho – e devemos tentar descobrir quais são. Se examinarmos esses aspectos da peça de perto, encontramos uma espécie de lógica em ação, mas de uma variedade decididamente Witkaciana. Como nós vimos, Witkiewicz considerava a magia uma forma primitiva de religião que deve, portanto, ter tido a sua origem nos “sentimentos metafísicos”. Não é surpreendente, então, que ele usasse tais crenças em uma peça por pretender evocar tais sentimentos. Ele não tentaria, é claro, explicar essas crenças, mas extrair aquelas qualidades que ele sentiu que transmitiriam essa sensação de estranheza da existência. Witkacy muitas vezes funciona por meio de um processo de associação através do qual ideias e eventos emergem e mudam sem a necessidade de relações causais. Os temas que Witkacy tomou emprestado de Malinowski – morte e magia, a afinidade entre matar e curar, o assassinato-sacrifício de parentes, a encarnação de forças poderosas e misteriosas como humanos ou animais, e o processo de morrer como uma corrosão das partes internas do corpo de alguém por forças estranhas – todas convergem em um único ponto – a morte da mãe – e se juntam nesse ponto ao Sapo. Ao longo da peça, o totemismo é colocado como uma princípio religioso que é aparentemente superior às noções mais sofisticadas mantidas pelos europeus. Na cena da morte da mãe, o totemismo torna-se ligado a forças misteriosas da vida e morte que foi tema desenvolvido anteriormente na peça.³²

Witkacy e Malinowski diferiam em suas opiniões sobre os Trópicos. Havia mais de uma motivação para isso³³, mas uma de clara importância foi a seu desacordo filosófico com relação “às implicações

32 Original: “If we take him at his word, then, we can only assume that some kind of rules or principles are at work – and must try to discover what they are. If we examine these aspects of the play closely, we find a kind of logic at work, but of a decidedly Witkacian variety. As we have seen, Witkiewicz regarded magic as a primitive form of religion which must, therefore, have had its origin in “metaphysical feelings”. It is not surprising then that he would use such beliefs in a play meant to evoke such feelings. He would not attempt, of course, to explain those beliefs, but to extract those qualities which he felt would convey this sense of the strangeness of existence. Witkacy often works by a process of association through which ideas and events emerge and change without the benefit of causal relationships. The themes which Witkacy has borrowed from Malinowski – death and magic, the kinship of killing and curing, the murder-sacrifice of relatives, the incarnation of powerful and mysterious forces as humans or as animal, and death as an “eating away” of one’s insides by strange forces – all converge at a single point – the mother’s death – and are joined at that point to the Frog. Throughout the play totemism is posited as a general religious principle which is apparently superior to the more sophisticated notions held by the Europeans. In the mother’s death scene totemism becomes linked to the mysterious forces of life and death which had been developed earlier in the play” (BAKER, 1973, pp. 85-86).

33 O fato de hipoteticamente terem tido um caso quando jovens poderia ser um deles.

sobre o que viram durante a viagem. Witkacy colocava as origens dos sentimentos religiosos em uma ansiedade metafísica de base ontológica e acusava Malinowski de reduzir tais sentimentos a emoções da vida cotidiana” (Gerould, 1992, p. 76). Witkacy afirma:

[...] não é de forma alguma uma afirmação correta que qualquer tipo de estado de forte tensão emocional esteja em uma posição a ser transmutada em um... sentimento religioso... A natureza pseudo-científica de tal ponto de vista, a pretensão de não dar a coisa alguma nada mais do que uma descrição de estados inequivocamente cotidianos (fome, desejo, medo, e assim por diante) falsifica fundamentalmente toda a situação [...] (apud Baker, 1973, p. 82)³⁴.

Num período posterior, Witkacy continua seu protesto indignado: “[...] é justamente essa posição supostamente científica que leva de forma bastante direta à criação da mais abominável metafísica, já que totalmente falsa”. Para Baker, o propósito de cada um era completamente divergente do outro: “Malinowski estava mais interessado na forma como a religião funcionava numa sociedade do que na sua fonte última: a fé religiosa estabelece, fixa e melhora todas as atitudes mentais valiosas [...]” (Baker, 1973, p. 82)³⁵. As teorias de Malinowski seriam antissociais e limitadas como concepção de vida, além de exprimirem a estreiteza dos sentimentos do antropólogo, segundo afirmou Witkiewicz pai em uma carta para o filho em 1902, logo depois de este visitar seu melhor amigo na Inglaterra. Malinowski seria considerado um grande antropólogo e seu trabalho seria mundialmente famoso, mas não se pode esquecer que Witkacy, por outro lado, desenvolveu uma sensibilidade diversificada de um multiartista exuberante e foi um pensador em diferentes áreas.

Witkacy, à sua maneira, esteve entre os artistas e movimentos de vanguarda europeus que valorizavam componentes mágicos e instintivos da existência humana – até porque o progresso difundido pelo Iluminismo teria levado a uma guerra mundial. Durante o tempo de sua vida, Witkacy lutou contra perspectivas racionais que fossem pragmáticas e reducionistas, bem como contra um pensamento lógico de causa e efeito. Seu protesto contra a utilidade da arte³⁶, que está presente, por exemplo, em *New Forms in Painting*, estaria alinhado com essa visão.

34 Original: “[...] it is by no means a correct assertion that any kind of state of strong emotional tension is in a position to be transmuted into a ... religious feeling ... The pseudo-scientific nature of such a view, its claim not to give anything more than a description of definitely existing states (hunger, sexual desire, fear, and so on) falsifies fundamentally the entire situation [...]” (apud Baker, 1973, p.82).

35 Original: “Malinowski was more interested in the way religion functioned in a society than in its ultimate source: Religious faith establishes, fixes, and enhances all valuable mental attitudes [...]” (BAKER, 1973, p. 82).

36 GEROULD, 1992, p. 148

A peça tropical *Metaphysics of a Two Headed-Calf* mostra personagens como se estes houvessem sido lançados em um jogo. Como a maior parte da humanidade, eles agem sem realmente perguntar quem são, por que estão onde estão e fazendo o que estão fazendo. Eles apenas se esforçam para seguir as normas sociais e manter o status quo (ainda que fugindo à legalidade). Como vítimas de uma racionalidade instrumental, já não são responsáveis pelas suas próprias existências e muitas vezes parecem ter suas falas ditadas.

Witkacy parece encontrar nos Trópicos a prova de que o caminho civilizacional empenhado desviara o ser humano de se dedicar ao que, na sua visão, poderia ser mais existencialmente instigante. A Forma Pura, a experiência extática e ritual da verdadeira arte seria ainda uma última possibilidade de encantamento vivendo em uma civilização moderna. Witkacy diz:

[...] penso que o significado social do teatro poderia ser infinitamente aumentado se ele deixasse de ser um lugar para ter um renovado olhar sobre a vida, para ensinar e para expor “pontos de vista” e, em vez disso, tornar-se um verdadeiro templo para experimentar sentimentos metafísicos puros [...] (GEROULD, 1992, p. 148)³⁷.

Antropofagia: uma *Weltanschauung*

Além de suas atividades como artista, Oswald é considerado um instigante pensador sobre a cultura brasileira. Embora suas atitudes fossem de caráter nacionalista, ele era contra o movimento artístico integralista/fascista, no qual se defenderia uma espécie de “restauração”. Segundo José Guilherme Merquior, o que Oswald realmente propunha era um “nacionalismo cosmopolita”³⁸ que permitiria mesclar as referências propriamente nacionais e as estrangeiras³⁹.

Em 1923, De Andrade proferiu uma palestra na Sorbonne sobre seu conceito de identidade brasileira. Para Silveira, o “Manifesto Pau-Brasil”, com o impulso de retornar ao primitivo, seria a primeira concepção de sua nacionalidade poética⁴⁰. Em 1928, o “Manifesto Antropofágico”, que era mais ácido

³⁷ Original: “[...] I think that the social significance of the theater could be infinitely enhanced if it ceased being a place for taking a fresh look at life, for teaching and for exposing ‘views’, and instead became a true temple for experiencing pure metaphysical feelings [...]” (GEROULD, 1992, p.148).

³⁸ apud Silveira, 2007, p. 158.

³⁹ apud Silveira, 2007, p. 177.

⁴⁰ apud Silveira, 2007, p. 171.

e explícito do que o “Pau-Brasil”, foi divulgado. Nele é proposta uma interpretação da cultura do país que dialogaria com as perspectivas de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda a respeito do Brasil⁴¹.

A concepção antropofágica teria, então, caráter estético e cultural. Inspirada no canibalismo de alguns povos indígenas do Brasil existente à época das grandes navegações, a prática ritual previa a assimilação da força e da inteligência do inimigo por meio da digestão. Metaforicamente, a arte antropofágica não deveria se isolar para preservar o purismo nacional, mas engolir inúmeras correntes artísticas estrangeiras para digeri-las para então gerar uma arte genuinamente brasileira.

Segundo De Andrade, a catequização no momento da colonização do Brasil e de seus povos indígenas, facilitou a dominação econômica e política⁴². Por outro lado, a cultura literária e da escrita teriam trazido um sentimento protocolar e burocrático, oprimindo a originalidade e a espontaneidade dos povos indígenas. Este tipo de “conversão” para a língua portuguesa trouxe também consigo os conceitos de pecado e culpa na confrontação com o canibalismo, o incesto, e outras práticas consideradas “estranhas” e que no entanto eram percebidas por Oswald como “naturais”.

Ele insistiria que o patriarcado, com suas características e valores (tais como: família, aristocracia, luta de classes e moralidade cristã), teria sido prejudicial ao Brasil. Quando De Andrade diz “Quando o português chegou debaixo duma bruta chuva vestiu o índio. Que pena! Fosse uma manhã de sol o índio tinha despido o português”, ele sugere a libertação de toda essa parafernália civilizada, com seu peso e sua sobreposição de máscaras, dessa “verdade” do povo missionário. A defesa de De Andrade de “uma língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica [...]”, acompanhada pela mudança de comportamento e dos valores impostos pelo patriarcado, poderia fazer renascer, segundo ele, uma “era de ouro” “sem complexos” – em uma forte referência à terminologia freudiana, e “sem penitenciárias”⁴³, vivo e feliz.

A visão simbólica de Oswald de Andrade hoje pode ser reconhecida não apenas na arte – há muitos

⁴¹ apud Silveira, 2007, p. 182.

⁴² Há que se recordar aqui o genocídio do povo indígena. Segundo a FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas), a população indígena caiu de 3 milhões, em 1500, antes da chegada dos europeus no território que seria depois chamado Brasil, para setenta mil pessoas em 1957. O extermínio de milhões de pessoas é potencializado com o apagamento de centenas de diferentes povos indígenas.

⁴³ As expressões entre aspas são procedentes do Manifesto Pau Brasil (página 6), Manifesto Antropofágico (páginas 14, 16, 19) e A Marcha da Utopia (página 214). Todos estes textos estão no livro “Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Obras completas de Oswald de Andrade”.

grupos artísticos brasileiros importantes e artistas que se reconhecem como seus herdeiros⁴⁴, mas também na cultura – a Pedagogia Griot⁴⁵ pode ser vista como um interessante exemplo de antropofagia. Criado na Bahia (Brasil), promove a interação entre o conhecimento ancestral da tradição oral e as ciências formais para a elaboração de um conhecimento integrado e plurirracional. Perspectiva de pensamento de origem africana, promove o diálogo entre diferentes grupos étnicos, diferentes idades, escola e comunidade, com foco no fortalecimento da identidade e na celebração da vida. Ao enfrentar paradigmas racistas, heteropatriarcais, neoliberais e colonialistas presentes no Brasil, enfatiza a educação como processo de criação e não apenas de consumo de cultura. Não se trata de uma educação para formar mão-de-obra para um modelo social pronto e monolítico, mas para criar um modelo diferente sociedade, mais justa e mais feliz. O conhecimento ancestral não é tomado apenas como conteúdo, para uso instrumental, simbolicamente desqualificado com a simplificação de aquisições complexas e com redução drástica de experiências, mas assume-se como um estruturante referencial teórico-epistemológico, o que significa aprender e praticar uma visão de mundo completamente diferente.

Conclusão

Tanto Witkacy quanto De Andrade criticaram a arte de sua época e a civilização. Modernistas, lidaram com a realidade de serem artistas de países periféricos. Cada um experimentou os Trópicos num período em que os artistas do velho mundo abriram os olhos para as possibilidades, força, potência da arte das colônias, intimamente relacionada ao culto. Ambos lutaram por suas próprias poéticas e enfrentaram a sociedade com textos teóricos, muitas vezes um tanto “incivilizados” na defesa de suas obras.

Embora após a Primeira Guerra Mundial a Polônia tenha conquistado a independência depois de 123 anos de partição, Witkacy preferiu os formistas a grupos de artistas de orientação mais nacionalista. Oswald de Andrade, por seu lado, ainda que tendo uma queda pelo nacionalismo romântico numa nação que havia formalmente se emancipado há apenas cem anos, optou pelo “nacionalismo cosmopolita”.

⁴⁴ A lista é longa, mas não posso deixar de citar aqui, além do Movimento Manguebeat, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina.

⁴⁵ Griot é um termo francês para guardiões da memória representados por historiadores, poetas, contadores de histórias, cantores ou músicos na África Ocidental. A palavra que dá nome à Pedagogia Griot no Brasil expressa o desejo de dar, trocar, aprender horizontalmente, diferentemente do que costuma acontecer na educação ocidental.

Tanto Witkacy quanto De Andrade não foram bem recebidos por amplos círculos sociais de seus tempos. A fama e influência de cada um, por sua vez, aumentaram após suas mortes. Hoje em dia, Witkacy é bem reconhecido não só pelo seu desrespeito para com o comunismo, mas também pelo fato de que as suas ideias ecoam apocalipticamente no mundo capitalista. Como pensador, romancista e dramaturgo, Witkacy presumiu que a civilização e a humanidade se tornariam mecanizadas, automatizadas e monolíticas. A vida tornada confortável, por sua vez, faria com que a arte e a filosofia fossem desnecessárias. É possível dizer que após a queda do muro de Berlim, a globalização e o capitalismo trabalham para homogeneizar a humanidade com a ajuda da estética do entretenimento por meio da cultura de massa e da internet.

À semelhança das ideias de Witkacy, o trabalho de De Andrade é mais atual do que nunca. Se De Andrade morreu sem saber se os seus compatriotas alguma vez reconheceriam o seu valor, hoje é possível perceber seu pensamento visionário na pedagogia griot, e em outras concepções e ações contra-hegemônicas que respondem com vida a sistemas de morte. De uma perspectiva confessadamente periférica, ele é anticolonialista, mas nasceu nas regiões dos solares e exuberantes Trópicos, de modo que convida alegremente para um banquete no Brasil-mãe-centro: “Tupi or not tupi, that is the question”⁴⁶.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Obras completas de Oswald de Andrade. Introdução de Benedito Nunes. Vol.VI. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

Baker, Stuart. *Witkiewicz and Mailnowski: the Pure Form of Magic, Science and Religion*. The Polish Review 18, no. 1/2 (1973): 77–93. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25777112>. Acesso em: 4 Abr. 2019.

Camargo, Robson Corrêa de. *A Forma Pura no Teatro*. Teatralização do Mundo segundo Witkacy (1885–1939): Universidade Federal de Goiás. Karpa 5.1–5.2 (2012). Disponível em: <[https://www.academia.edu/7791137/Camargo_Robson_Corr%C3%Aa-Aa_de_A_FORMA_PURA_NO_TEATRO_Teatraliza%C3%A7%C3%A3o_do_Mundo_segundo_Witkacy_1885-1939](https://www.academia.edu/7791137/Camargo_Robson_Corr%C3%Aa_Aa_de_A_FORMA_PURA_NO_TEATRO_Teatraliza%C3%A7%C3%A3o_do_Mundo_segundo_Witkacy_1885-1939)> . Acesso em: 13 dez. 2018.

⁴⁶ Frase presente no Manifesto Antropofágico.

Degler, Janusz. *Witkacy around the World*. Tradução Tomasz Wiśniewski. In: In the Sphere of Reception, Revisions and Inspirations. Tekstualia. 2014. Pp. 105–127. Disponível em:

<<https://tekstualiascience.com/resources/html/article/details?id=195167>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

Diegues, Antonio Carlos. *Ilhas e Mares – simbolismo e imaginário*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1989.

Freud, Sigmund. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos* (1913-1914). Vol. XIII. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GEROULD, Daniel. *Witkiewicz Reader*. Edited and translated by Daniel Gerould. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1992.

_____. *Mr. Price, or Tropical Madness and Metaphysics of a two headed-calf*. London: Routledge, 2002.

_____. DURER, C.S. (Orgs.) *The Mother & Other Unsavory Plays: Including the Shoemakers and They*. Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Foreword by Jan Kott, 1993.

_____. *The Madman and the Nun and The Crazy Locomotive – Three Plays (including The Water Hen)* by Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Applause Theater Book Publishers. New York. (1966,1967,1968, 1989).

Kasperski, Edward. *Under the Sign of Parody and the Grotesque* (Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz), *Tekstualia in English – Witkacy – Gombrowicz – Schulz (Index Plus)*. 2014, p. 181–198. Translated by David Malcolm. University of Warsaw. Disponível em: < https://tekstualia.pl/files/70a368a8/kasperski_edward_under_the_sign_of_parody_and_the_grotesque.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2018

Kowalczyk, Janusz R. *Stanislaw Ignacy Witkiewicz* (Witkacy). Disponível em: < <https://culture.pl/en/artist/stanislaw-ignacy-witkiewicz-witkacy>>. Acesso em: 07 mar.2018.

Nalewajk, Żaneta. *Literature Philosophied*. Witkacy-Gombrowicz-Schulz. *“Tekstualia” in English – Witkacy – Gombrowicz – Schulz (Index Plus)*. 2014, p. 167–180. Disponível em: < <https://tekstualiascience.com/resources/html/article/details?id=195432>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

PITA, Andrea Carla de Miranda. *Tropics to talk about: Witkacy and Oswald de Andrade*. Tekstualia: literary artistic academic palimpsests. 2020, nr. 2, s. 37-49. 1734-6029. Disponível em: < <https://tekstualiascience.com/resources/html/article/details?id=209764&preview=true>>. Acesso em: 07 jan. 2021.

Silveira, Éder. *Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. UFRS. Porto Alegre, novembro de 2007. Programa de Pós Graduação em História. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12093>>. Acesso em: 09 fev. 2019.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris*. ARS ano 16 n. 33. 59–79. Universidade de São Paulo [USP]. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1678-53202018000200059&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PASSIVIDADE:

UMA POSSIBILIDADE DE ABRIR ESPAÇO PARA O DESCONHECIDO



Por Evelin Reginaldo

Este artigo é um pequeno recorte de uma investigação que se desenvolveu a partir do meu contato continuado com o trabalho de Rena Mirecka desde 2015.

Mirecka foi cofundadora da Companhia do Teatro Laboratório, ao lado de Jerzy Grotowski, e foi a única mulher que esteve presente desde os primeiros espetáculos em 1959 até o fechamento do grupo em 1984. Com o fim da companhia, Mirecka mergulhou em uma investigação parateatral ao lado de Ewa Benesz e Mariusz Socha. Deu continuidade ao Parateatro até 2017, tendo falecido em agosto de 2022.

Foram as vivências com Rena Mirecka e a leitura de seus textos que me instigaram a entrar nessa pesquisa que deu origem a minha tese de doutorado, com orientação da professora Tatiana Motta Lima.

Sou atriz, formada pela Casa das Artes de Laranjeiras, trabalhava na Companhia Studio Stanislavski há dez anos, no Rio de Janeiro, e cursava o mestrado na Universidade Federal Fluminense em Estudos Contemporâneos das Artes. Na ocasião, eu estava em busca de um conhecimento que desenvolvesse o meu trabalho no teatro, quando acabei entrando em uma “caravana sob o sol”, em 2015, época em que viajei para a Europa com o objetivo de encontrar alguns companheiros de Grotowski. Estava à procura do que Grotowski teria entendido por “corpo-memória”, termo que aparece em vários de seus textos, e sob o qual eu me debruçava durante a pesquisa de mestrado.

No final da viagem fui à Polônia para uma experiência de cinco dias no *Laboratório Karawanasun*, guiado por Rena Mirecka. Cheguei em Wrocław em julho de 2015, era verão, o sol estava se pondo e Wrocław parecia uma pintura de tão colorida.

Karawanasun significa “caravana sob o sol”. O sol foi um arquétipo importante no trabalho de Mirecka. Este arquétipo está relacionado, em diversas linhas de pensamento, com a ideia de conhecimento de si. Na carta convite no site do *Instituto Grotowski*, ela definia a experiência do *Karawanasun* como “um encontro de pessoas que buscam de forma criativa um trabalho sobre si”.

É uma experiência considerada, pela própria Rena Mirecka, como um laboratório parateatral. As experiências parateatrais nasceram como uma fase do percurso de Jerzy Grotowski em 1970. Apesar de Rena Mirecka ter dado continuidade ao Parateatro, ela não participou das primeiras experiências com Grotowski, mas ingressou no Parateatro a partir dos estágios em 1973, ao lado de Zbigniew Cynkutis.

Slowiak e Cuesta definem, no livro *Jerzy Grotowski*, que “parateatro significa, literalmente, ‘ao lado do teatro’, ‘nas bordas do teatro’ ou a expansão de seus limites” (SLOWIAK & CUESTA, 2013, p. 60). Slowak e Cuesta chegam a essa definição ao analisar o prefixo Para em grego, acepção encontrada em diversas pesquisas. Diferentemente dessa interpretação, Pier Pietro Brunelli, pesquisador e praticante do Parateatro de Rena Mirecka, diz que Mirecka e Benesz não utilizavam o prefixo grego e sim o prefixo Pära, em sânscrito: “aprendi que o termo Parä também poderia ser referido ao sânscrito e neste caso pode ser traduzido como conhecimento através da experiência direta” (BRUNELLI, 2010, p. 168).

Rena Mirecka criou uma estrutura parateatral que possuiu diversas fases com diferentes nomes. A primeira foi *Be here, now... TOWARDS*, de 1982 a 1989. Alguns anos depois ela intitula seu projeto de *The way to the Center*, de 1989 a 1992. No ano seguinte nasce *Now it's the flight*, de 1993 a 1999. Em 2000 ela segue, sozinha, com *The Way*. Suas últimas experiências receberam o nome de *Karawan*, em 2011, e logo depois *Karawanasun*, de 2011 a 2017. E, por fim, seria *The Sun*, mas essa experiência parateatral Mirecka não chegou a vivenciar, foi guiada pelo seu assistente Marco Balbi Dipalma. A estrutura parateatral acompanhou Mirecka até o fim de seus dias.

A vivência no *Karawanasun* havia me proporcionado algo que eu ainda não saberia explicar o que era, apesar de estar certa de que deveria segui-la. Voltei a procurar pelo raio de sol, e experienciei o *Karawanasun* novamente em março e julho de 2016.

Após aquela vivência, Mirecka me convidou para fazer um trabalho individual em janeiro de 2017, depois de mais um laboratório. No entanto, a sua saúde ficou muito debilitada, e o laboratório foi cancelado. Mas eu já estava hospedada no Instituto quando isso aconteceu, e naquele período trabalhando com o assistente de Mirecka, Marco Balbi Dipalma, que também estava hospedado no mesmo local. Naquela semana, Dipalma me deu um presente que foi trabalhar detalhadamente a precisão dos Exercícios Plásticos.

Na semana seguinte, Mirecka já estava com a saúde um pouco recuperada e aceitou me receber em sua casa. Passei o mês de janeiro trabalhando todos os dias com a artista em seu lar sobre os Exercícios Plásticos. Eles foram criados por Rena Mirecka em colaboração com os atores do Teatro Laboratório durante a década de 1960, como parte do treinamento da companhia. Ela continuou a desenvolvê-los no decorrer dos anos como seu trabalho pessoal.

Os Exercícios Plásticos foram se transformando tanto no que diz respeito a estrutura quanto as noções que os guiavam, sendo inseridos por Mirecka em sua estrutura parateatral como uma possibilidade, entre outras coisas, de abertura, para que os participantes pudessem encontrar uns com os outros e também consigo mesmo. Posso dizer que eles são o elo de investigação e desejo que me manteve unida à Rena Mirecka todo esse tempo.

Mas como explicar o que são os Exercícios Plásticos? Não há espaço aqui para contar-lhes todas as questões que me tomaram ao trabalhar sobre eles. Também não acho prudente explicar a estrutura dos exercícios sem a “experiência direta”. Por isso farei um recorte. Falarei de algo que Mirecka me apontou por diversas vezes enquanto trabalhávamos juntas. Algo que considero importante a ser pensado hoje dentro das artes da cena, independentemente se os exercícios que são praticados são os plásticos ou não.

Na primeira semana que trabalhei com Mirecka, antes mesmo de começarmos a investigação sobre os Exercícios Plásticos, apresentei uma pequena cena. Assim que terminei, ela pediu que eu a repetisse, e eu imediatamente estava de prontidão para recomendar. Então, ela mudou de ideia, achou melhor que terminássemos ali e retomássemos no dia seguinte. Enquanto me arrumava para ir embora, disse que eu não precisava reagir tão rapidamente ao pedido dela para recomendar a cena, eu poderia tomar o tempo que eu precisasse para me preparar. Sugeri que eu arrumasse meus objetos de cena e meditasse antes de começar.

Aquela sugestão não fazia sentido para mim, pois já tínhamos meditado e feito yoga durante as duas horas anteriores. E eu não tinha objetos, havia somente um lenço. Quanto tempo eu precisava para arrumar um lenço? Mas, talvez, a pergunta correta fosse: Quanto tempo eu precisava para que o lenço me arrumasse?

Perguntei-me tantas vezes o porquê daquilo. Estava de prontidão para recomeçar e ela me disse que eu precisava tomar tempo. Nunca mais voltamos àquela cena. No dia seguinte começamos a trabalhar sobre os Exercícios Plásticos. Com aquela ação, a meu ver, pedagógica, Mirecka começou a me ensinar o que é Passividade. E é sobre isto que gostaria de abordar neste artigo.

Recentemente, reencontrei um vídeo com trechos de um workshop que ela guiou na Bélgica, em 2001. Nesse vídeo, ela fala aos atores sobre passividade.

Na ação, por favor, procurem ver uns aos outros, ver o espaço... Não se preocupem! Como Hanzin disse: ESPERE. Nada de fazer, fazer, fazer! Às vezes mais passividade! Onde está a percepção? O que estou fazendo? O que estou dando? O que estou procurando? Como estão os outros? E continue a ir, contornando o que você sente profundamente.¹ (MIRECKA, 2001)²

Há nessa indicação, citada acima, algumas palavras chaves: Espere, não faça, passividade, percepção. Vamos pensar um pouco sobre essas palavras e a relação que existe entre elas?

Durante muito tempo, acreditei que ser passivo era deixar de lado a tentação de fazer, e somente reagir ao que estava acontecendo. Assim, tratava-se de ação e reação. Eu não estava completamente errada, mas a minha ideia de passividade ainda era muito ativa. A partir de certo ponto de sua pesquisa, Mirecka não usava mais a palavra reação, e sim doação.

Foi Marco Balbi Dipalma que me alertou sobre tal troca de palavras. Em uma de nossas últimas con

1 "In the action, please, try to see each other, to see the space... don't be hare up! as Hanzin said to me: WAIT. No doing, doing, doing! Sometimes more passivity! Where is perception? What am I doing? What am I giving? What am I searching for? How are others? And continue to go around what you feel and deep."

2 Trecho de uma fala de Rena Mirecka em um Workshop com a companhia Theater groep Woestijn, na Bélgica, em agosto e setembro de 2001. Esse vídeo foi disponibilizado pelo diretor da companhia, Hanzin Kamaledin, no Youtube. É possível acessar em: <https://youtu.be/PTV3dBTGz0?si=lyvMFRgjVvYL-f-y>. Esta é uma transcrição e tradução de texto oral, todas as pontuações e a grafia refletem a maneira como eu ouvi.

versas, antes de voltar ao Brasil, pedi que Dipalma tentasse me explicar o porquê. Então ele fez uma comparação entre o boxe e o tai chi chuan.

Teve uma época em que eu fazia boxe e logo depois fazia o tai chi, e o mestre de tai chi me explicou que a concentração, a vigilância do tai chi, é diferente do boxe. Porque o boxe é treinamento contínuo de reação, mas o sentido do tai chi é diferente, alguém faz uma ação, você recebe e lhe dá outra ação, então não é ação e reação, mas sim ação e ação. Se eu colocar a minha mão no seu ombro, primeiro você sente isso, recebe e depois você me dá alguma coisa. É diferente se eu coloco minha mão no seu ombro e imediatamente você “Pá”, já reage sem sentir, sem diálogo. Ação não é reação. (DIPALMA, 2021)³

A meu ver, a ideia de dar e receber pressupõe um outro tempo. É como se houvesse um espaço de tempo necessário para receber aquilo que me foi doado. Essa ideia tira a urgência dada à ação, e apresenta um outro tipo de relação.

A noção de contato também é muito cara a Rena Mirecka. E durante muito tempo eu entendi o contato como uma reação ao outro. Talvez, por isso, eu acabava por extinguir o tempo entre as ações. Na prática, muitas vezes não deixei o tempo acontecer, pois entendia que este era o tempo do pensar/racional. Como se nos instantes de tempo entre uma ação e outra eu pudesse pensar, premeditar, calcular ou mesmo julgar minha próxima ação.⁴ Então, eu trabalhava para reagir imediatamente ao outro.

O problema é que eu não percebia que, ao reagir imediatamente, continuava a calcular, mas fazia isto antes da ação da outra pessoa. Eu nem mesmo recebia o que ela estava me dando. Eu já previa de antemão o que ela iria me dar e como eu iria resolver. Assim, eu poderia reagir imediatamente.

O tempo de receber pode acontecer em um pequeno instante, não precisa ser um tempo longo. Não tem a ver com tamanho e duração do tempo. Não se trata de quanto tempo, mas do quanto

3 Essa conversa data de 21 de outubro de 2021; foi gravada integralmente, transcrita e traduzida por mim para a tese de doutorado.

4 Creio ser importante apontar que a minha tendência de inferiorizar o pensamento tinha relação com certa dicotomia que havia no meu corpo/cabeça/coração. Quando passei a trabalhar com Mirecka, isso fazia menos sentido, pois ela trabalhava com a ideia de inteireza. Então, tentávamos, à medida do possível, diminuir as minhas dicotomias. Era uma doação do ser inteiro/total. O termo Ato Total foi criado por Jerzy Grotowski, originado principalmente pela experiência da peça *Príncipe Constante*. Esse foi um termo muito presente nas experiências parateatrais de Rena Mirecka, aparecendo inclusive em alguns de seus textos.

este tempo te afeta. Há uma respiração entre uma ação e outra. Um tempo de percepção daquilo que chega, uma percepção do que me cerca, uma percepção do agora, uma percepção de como isso tudo me afeta.

Nos vídeos a que tive acesso, com trechos de fala de Mirecka, de workshops, de conferências ou os vídeos do Karawanasun⁵ é difícil encontrar a palavra reação, mas em muitos deles há a palavra relação. Isso pode parecer um preciosismo de palavras, mas reação e relação não significam a mesma coisa.

A relação, da maneira que eu entendo, é quando o contato com o outro, com o tempo, com o espaço ou comigo mesmo pode me afetar. A relação pode transformar a minha ação. A relação talvez seja mais íntima à ideia de percepção do que de reação.

A meu ver, a ideia de reação pode levar a outro problema que são os automatismos. Refiro-me a automatismos a toda a ação guiada por aprendizado de repetição, que com o tempo se torna um hábito. Ações e maneiras de ser que foram se constituindo desde a infância como automáticas.

Henri Bergson, importante filósofo e escritor francês, no ensaio “Memória e Vida”, define dois tipos de memória: a memória-hábito e a memória-pura ou verdadeira. A primeira consiste nos mecanismos motores, adquirida através do hábito e da repetição, como andar e falar. É a memória-hábito que nos adequa à sociedade e nos situa no cotidiano como seres adaptados.

Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma, fixada no organismo, não é outra coisa senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que garantem uma réplica adequada às diversas interpelações possíveis. Ela faz com que nos adaptemos à situação presente e que as ações sofridas por nós se prolonguem em reações [...] Hábito mais que memória, ela atua em nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem. A outra é uma memória verdadeira. (BERGSON, 2011, p. 91)

A teorização de Bergson sobre os caminhos da memória é complexa e extensa, não pretendo me aprofundar aqui, somente o citei porque Bergson, apesar de fazer uma clara separação entre o hábito e a memória, conclui que uma depende da outra. Pois o hábito é uma reação física à situação pre

⁵ É possível ter acesso à alguns vídeos referentes ao Parateatro de Rena Mirecka no site do arquivo do Instituto Grotowski, como por exemplo “Chrzeszt – Baptism”, “The dream”, “The loves that moves the sun” e “Awaking”: <https://grotowski.net/mediateka/wideo/parateatr-reny-mireckiej>

sente, “é, portanto, uma memória quase instantânea para a qual a verdadeira memória do passado serve de base”. (BERGSON, 2011, p. 92)

O elo entre essas memórias é o corpo. É no corpo que a memória se presentifica. “O passado está inscrito no corpo, que se presentifica na ação. O presente consiste na consciência que tenho do meu corpo.” (BERGSON, 1999, p. 114)

Podemos então nos perguntar: ter consciência do corpo ou do presente, que no caso é a mesma coisa, causaria uma fissura nos automatismos ou hábitos?

Gostaria de apontar que, na vida, fazemos uma série de ações automáticas sem que percebamos o que realmente estamos fazendo. E isso é, de certa maneira, necessário. Alguns órgãos, por exemplo, possuem automatismo. No coração há fibras musculares especializadas na geração do estímulo elétrico, que cria um ritmo cardíaco automático. Mas, se pararmos por alguns instantes para ouvir o coração, talvez o nosso sistema nervoso altere este ritmo, e crie uma pequena interferência nesse automatismo.

A possibilidade de estar atento e perceptivo ao que sucede conosco existe. E isso, talvez, seja um caminho de saída dos nossos automatismos. Talvez não seja preciso agir e controlar as reações, e sim não fazer, esperar, perceber...

Pier Pietro Brunelli, no texto *La via dell’Inizio*⁶, no relato sobre a sua primeira experiência parateatral com Mirecka na Sardenha, Itália, em 1988, fala um pouco sobre este “não fazer” que havia nos laboratórios dela, que segundo ele pode ser difícil para um ocidental entender, pois se confunde com preguiça ou tédio. Brunelli explica que o “não fazer” é “abrir espaço”.

“Abrir espaço” interior não é apenas não fazer nada no sentido literal, mas é oferecer a si mesmo um lugar psíquico e espiritual livre e purificado onde algo autêntico para cultivar possa nascer e crescer... Uma parte importante do trabalho com Rena foi criar o espaço interior para se tornar receptivo... e, eventualmente, também criativo.⁷ (BRUNELLI, 2010. p. 177)

6 Este texto está publicado no livro *La Sacra Canoa: Rena Mirecka dal Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro*, organizado por Pier Pietro Brunelli e Luiza Tinti em 2010.

7 “Fare spazio” interiore non è solo passività, o non far niente in senso letterale, ma è offrire a se stessi un luogo psichico e spirituale libero e purificato nel quale può nascere e crescere qualcosa di autentico da coltivare. Una parte importante del lavoro insieme a Rena era creare lo spazio interiore per diventare ricettivi... e poi, eventualmente anche creativi.

Brunelli nos fala que o trabalho com Rena abria espaço para se tornar receptivo. O que há nesse espaço quando me torno receptivo? Parece-me um espaço vazio. Ele cita um trecho do Tantra ⁸ na tentativa de explicar o que é esse espaço: “O bambu é oco por dentro. Relaxe, fique como uma vara de bambu, oca por dentro. A pele, os ossos, o sangue fazem parte da madeira do bambu: dentro há uma cavidade, abre-se um espaço.”⁹ (RAJNEESH in BRUNELLI, 2010, p. 176) “O bambu oco se tornará uma flauta e o Divino começará a tocá-la.”¹⁰ (RAJNEESH in BRUNELLI, 2010, p. 184)

Quando reajo imediatamente e faço uma ação, ela está pautada por um automatismo, por um hábito. E quando não reajo? O que tem nessa pausa, nessa respiração, nesse silêncio? Se não está sendo guiado por uma atitude habitual, então eu desconheço. Talvez esses momentos sejam pequenas brechas para o desconhecido.

Em 1996, em um texto de apresentação aos participantes do Laboratório *Now It's the flight*¹¹, Mirecka escreve:

A arte sempre foi o esforço para enfrentar o que não é suficiente. Nosso trabalho é intensivo, é uma pesquisa pessoal, ativa, viva, baseada na aventura técnica e artística... É sempre importante trabalhar dentro de uma estrutura precisa, ter uma experiência direta, vivida... Aqui e Agora.

Na ação, participamos com o movimento total ativo e passivo. É uma questão de ser passivo no agir e ativo no olhar. Passivo significa ser receptivo. Ativo é estar vigilante. Deve-se encontrar a organicidade. Desenvolver o organismo, o canal através do qual circulam as forças...¹² (MIRECKA in BRUNELLI, [1996] 2010, p. 54)

8 O Tantra é um conjunto de escritos antigos que tentam explicar a existência. Estes escritos datam do primeiro milênio depois de Cristo. Por influenciar culturas como a hinduísta e o budismo, foi tomado erroneamente no Ocidente como uma prática esotérica. O Tantra traz uma filosofia que busca a consciência através do corpo, o corpo como um instrumento para o conhecimento. A Yoga, por exemplo, é uma tradição que possui influência direta do Tantra.

9 Il bambù è cavo all'interno. Rilassati, diventa come una canna di bambù, cavo all'interno. La pelle, le ossa, il sangue formano parte del legno di bambù: dentro c'è una cavità, si apre uno spazio.

10 Il bambù cavo diventerà un flauto e il Divino comincerà a sonarlo.

11 *Now It's the flight* é uma estrutura parateatral guiada por Rena Mirecka que aconteceu entre 1993 e 1997. É a terceira fase do projeto parateatral de Mirecka, marcada pela grande influência do xamanismo.

12 L'arte è sempre stata lo sforzo di confrontarsi con ciò che non è sufficiente. Il nostro lavoro è intensivo, è attivo, viva ricerca su se stessi basata nell'avventura tecnica e artistica... È sempre importante lavorare entro una struttura precisa, avere un'esperienza vissuta, diretta... Qui ed Ora. Nell'azione partecipiamo con il movimento totale attivo e passivo. Si tratta di essere passivi nell'agire e attivi nello sguardo. Passivo vuol dire essere ricettivo. Attivo è essere vigilante. Bisogna trovare l'organicità. Sviluppare l'organismo, il canale attraverso il quale le forze circolano...

Essa escrita de Rena Mirecka estava muito próxima a um trecho do texto “O Performer”, de Grotowski. Compilação das conferências realizadas em 1987 que marcavam o início das pesquisas do recém-inaugurado *Workcenter of Jerzy Grotowski*, o texto foi publicado pela primeira vez em italiano na Revista Teatro e Storia, n. 4, em 1988. É possível que Mirecka tenha se aproximado deste texto em algum momento, ou mesmo conversado com Grotowski sobre o tema. Mas não posso afirmar isso, só posso concluir que a pesquisa dos dois estava muito próxima em um curto espaço de tempo. Vamos à fala de Grotowski:

O Eu-Eu não quer dizer estar cortado em dois, mas ser duplo. Trata-se aqui de ser passivo na ação e ativo no olhar (ao contrário do habitual). Passivo quer dizer ser receptivo. Ativo ser presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o *Performer* deve desenvolver não um organismo-massa, organismo de músculos, atlético, mas organismo-canal através do qual as forças circulam, as energias se transformam, o sutil é tocado.

O Performer deve fundamentar seu trabalho numa estrutura precisa. Fazendo esforços, já que a persistência e o respeito aos detalhes são o rigor que permite tornar presente o Eu-Eu. As coisas a fazer devem ser precisas.¹³ (GROTOWSKI, [1987] 1997, p. 378)

O Eu-Eu que menciona Grotowski não é uma separação do Eu, ao contrário, é a possibilidade de ser duplo e inteiro. Antes do trecho acima, no texto *O Performer*, Grotowski explica que o Eu-Eu vem de textos antigos, que falam de um pássaro que bica e um pássaro que olha.

Podemos ler nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, um viverá. Embriagados de estar dentro do tempo, preocupados em bicar, nós esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Existe então o perigo de existir apenas dentro do tempo e de forma alguma fora do tempo. Sentir-se olhado pela outra parte de si mesmo, esta que está como que fora do tempo, dá uma outra dimensão. Existe um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não está – em você – o olhar dos outros, nem o julgamento; é como um olhar imóvel: presença silenciosa,

13 "I - I do not mean to be cut in two but to be double. The question is to be passive in action and active in seeing (reversing the habit) Passive: To be receptive. Active: to be present. To nourish the life of the I-I, *Performers* must develop not an organism- mass, an organism of muscles, athletic, but an organism-channel through which the energies circulate, the energies transform, the subtle is touched."

Performer should ground his work in a precise structure - making efforts, because persistence and respect for details are the rigor which allow to become present the I - I. The things to be done must be precise.

como o sol que ilumina as coisas – e isso é tudo. O processo pode ser realizado somente no contexto desta presença imóvel. Eu-Eu: na experiência a dupla não aparece separada, mas como inteira, única.¹⁴ (GROTOWSKI, [1987] 1997, p. 378)

Segundo Zbigniew Osiński, na citação acima Grotowski faz referência à Upanishad¹⁵ da “Árvore da Vida” (OSINSKI, 2011, p. 432). A Árvore da Vida foi um tema de estudo de Mirecka, era um dos elementos cabalísticos que faziam parte da constituição do *Laboratório Karawanasun*. Além disso, Ewa Benesz, no artigo Z Rena, diz em suas memórias que nas viagens de férias que fazia com Mirecka em 1969, Mirecka levava suas Upanishads.

Luciano Matricardi, ao estudar o Performer em sua dissertação de mestrado, seguindo a indicação dada por Osinski, diz que essa passagem do pássaro que bica e do pássaro que olha descrita por Grotowski tem relação com à *Upanishad* intitulada *Mundaka*.

Matricardi cita um fragmento desta Upanishad, que foi traduzida e explicada pelo pesquisador e iogue brasileiro Antonio José Botelho:

Como dois inseparáveis companheiros, dois pássaros de plumagem dourada estão empoleirados numa árvore. O primeiro representa o eu individual [ego] e o segundo representa o Eu imortal [Atman]. O primeiro prova as frutas doces e amargas da árvore e o outro apenas observa atentamente. (BOTELHO in MATRICARDI, 2015, p. 141)

Tanto Mirecka quanto Grotowski estão falando da possibilidade de um Ato Total, de ser inteiro, não ser duplo. E, para isso, ser passivo na ação e ativo no olhar. Como o próprio Grotowski diz, somos tão ativos, preocupados em fazer que esquecemos de ver. O que aconteceria se deixássemos de lado a tentação de ser propositivo e aceitar ser receptivo ao que sucede?

14 It can be read in ancient texts: We are two. The bird who picks and the bird who looks on. The one will die, the one will live. Busy with picking drunk with life inside time, we forgot to make live the part in us which looks on. So, there is the danger to exist only inside time, and in no way outside time. To feel looked upon by this other part of yourself (the part which is as if outside time) gives another dimension. There is an I - I. The second I is quasi virtual; it is not - in you - the look of the others, nor any judgment; it's like an immobile look: a silent presence, like the sun which illuminates the things - and that is all. The process can be accomplished only in the context of this still presence. I - I: in experience, the couple doesn't appear as separate, but as full, unique.

15 Segundo o próprio Osiński, citando Mircea Eliade, explica que Upanishad são textos antigos de origem hindu que contêm a sabedoria dos Vedas.

O que significa ser ativo no olhar? Para Mirecka: ser vigilante. Para Grotowski: estar presente. Ser vigilante e estar presente estão interligados. A palavra vigilante nos leva à ideia de estar atentos e perceptivos, e isso gera uma qualidade de presença, de estar aqui e agora. Grotowski chama a atenção para que esse olhar não tenha julgamento, ele simplesmente observa ou testemunha, assim dá luz àquilo que não podia ser visto.

Nos dois textos, eles falam de trabalhar sobre uma estrutura precisa. Para Mirecka, como uma aventura técnica e artística, que pode nos ajudar a desenvolver o tal organismo canal. Um organismo como a vara de bambu, onde há espaço.

Ressoando as palavras de Grotowski, é na precisão e no rigor dos detalhes que é possível tornar presente o Eu-Eu. Assim, acredito que nos dias em que trabalhei com Mirecka ela me ingressou na tal aventura técnica e artística. Falávamos muito pouco sobre os complexos conceitos de passividade, inteireza, Ato Total... Nós trabalhávamos sobre a precisão e os detalhes dos exercícios, nós trabalhávamos sobre relação e ser receptivo para, quem sabe um dia, este trabalho pudesse fazer viver em mim o pássaro que olha. E, talvez, eu pudesse perceber que o desconhecido não está em outro lugar além do aqui e agora.

Em alguns congressos e conferências, já falei várias vezes sobre como fazer os exercícios, mas esta palavra “fazer” começou a me inquietar. Talvez a ideia de fazer ou executar, por si só, já executasse/matasse os exercícios.

Há muito tempo eu parei de fazer os exercícios. Agora eles é que me fazem. Na tentativa de que os exercícios me permitam perceber o aqui, o agora, o outro, a mim mesma, e os pequenos desconhecimentos que nos cercam.

Por isso, ao escrever um artigo sobre a minha conexão com Rena Mirecka, não quis escrever sobre os Exercícios Plásticos propriamente ditos, achei importante escrever sobre algo que ultrapassa os exercícios. Pois em uma sociedade neoliberal onde “time is money”, em que os dias estão cada vez mais acelerados, talvez seja revolucionário dar-se tempo.

Por fim, quero deixar aqui um trecho de uma carta-convite de Rena Mirecka para aqueles que desejam ingressar nessa aventura.

O curso da vida cotidiana causa aceleração, uma falsa atividade de sentimentos, pensamentos, ações. Não é autêntico. A verdade pode nascer do impulso da inocência, mas não das tensões, do cálculo. A verdade é, entre outras coisas, unidade de sentimento, compreensão e ação. Portanto, verifique para não exceder no uso da força física. Se você está tenso, sem foco, se você se força, superestima sua força, então você bloqueia as verdadeiras vibrações. Você age mecanicamente. Os impulsos e reações não são autênticos, eles carecem de seu poder interior. Aprenda a relaxar. Relaxe todos os músculos do corpo que não são necessários para realizar a tarefa. Comece verificando movimentos desnecessários e eliminando-os. Prossiga para a ação com atenção interior. Quando o corpo está desarmado, então o que existe é.

Lembre-se, o uso do corpo rígido e forçado ativa a força física em primeiro lugar. O homem não é feito apenas de um corpo físico. O corpo físico deve ser suficientemente passivo para ser capaz de reativar outro corpo. Você só pode existir verdadeiramente quando consegue conter o “fazer” voluntário. O corpo físico não pode trabalhar em plena capacidade o tempo todo. A força passiva é a força criativa vital que produz a existência. (MIRECKA in BRUNELLI, 2010, p. 134)

Referências

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. Editora: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Claudia Berliner; revisão técnica de Bento Prado Neto – 2º Ed – São Paulo – Editora Martins Fontes, 2011.
- BENESZ, Ewa. **Z Rena**. Performer-24. 2022. <https://grotowski.net/performer/performer-24/z-rena>
- BRUNELLI, Pier & TINTI, Luisa. **La Sacra Canoa: Rena Mirecka dal teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro**. Bulzoni Editore, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Performer [1987]** In: SCHECHNER, Richard & WOLFORD, Lisa. The Grotowski Sourcebook. Ed. Routledge, 1997.
- OSINSKI, Zbigniew. **Jerzy Grotowski e il suo laboratorio – Dagli spettacoli a L’arte come veicolo**. Roma: Bulzoni Editore, 2011.
- MATRICARDI, Luciano. **“O Performer” de Grotowski: Ritual, Tradição e Subjetividade**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

O MUNDO PODE SER SALVO NO PALCO?

"COMO SALVAR O MUNDO EM UM PALCO TÃO PEQUENO?"

Por Klaudia Łączyńska¹

Tradução: Robson Corrêa de Camargo



Jak ocalić świat na małej scenie?
(Como salvar o mundo num
palco tão pequeno?). Dir. Paweł
Łysak. Foto: Magda Hueckel. ©
Teatr Powszechny - Varsóvia.

No espaço virtual do 12º Festival Between.Pomiędzy de Literatura e Teatro, foi levantada uma questão sobre o futuro incerto do mundo físico e não virtual em que vivemos e respiramos, quando respirar se torna cada vez mais difícil e o ar fresco pode em breve se tornar uma mercadoria comercializável. Foi o título intrigante de um espetáculo apresentado no quinto dia do Festival que suscitou a pergunta: Como salvar o mundo em um pequeno palco? (*Jak ocalić świat na małej scenie?*). A produção, criada por Paweł Łysak e Paweł Sztarbowski, e dirigida por Łysak, estreou em novembro de 2018 no Teatro Powszechny, em Varsóvia. O teatro, cuja missão é "atrapalhar" – na política, na vida social ou nos aspectos mais íntimos da vida humana –, agora alerta contra a catástrofe ecológica iminente e pergunta sobre a responsabilidade do homem por ela. Nesse caso, "do homem" conota corretamente "masculino", uma vez que os autores da produção apresentam a atual crise ambiental como resultado do mito prometeico do domínio humano sobre a natureza e da crença no progresso (científico), há muito nutrido pelo sistema patriarcal e passado de pais para filhos.

¹ Texto originalmente publicado na plataforma The Theatre Times em 27 de junho de 2021.

Três histórias paralelas de pais e filhos formam o núcleo da produção, em que memórias pessoais e íntimas da família, da infância e do crescimento se entrelaçam com preocupações globais e locais sobre o futuro do planeta. Esse futuro é próximo e previsível; por mais que seja sombrio, ainda não está absolutamente determinado, de acordo com os autores e os relatórios que eles citam.

As três narrativas são baseadas em reminiscências e testemunhos verbais de Paweł Łysak, Artem Manuilov e Mamadou Góó Bâ, que nos contam sobre a vida de suas famílias e, especialmente, de seus pais: O professor Jan Łysak, um engenheiro polonês que trabalhou na Nigéria, onde criou um método utópico de colheita; Alexander Manuilov, um mineiro de carvão da região industrial de Donbas, na Ucrânia; e Demba Bâ, um engenheiro naval do Senegal que trabalha para uma empresa comercial francesa. Artem Manuilov e Mamadou Góó Bâ, atores e intérpretes, contam suas próprias histórias no palco; o papel de Paweł Łysak é interpretado por Andrzej Kłak. Aos olhos de seus filhos, os pais aparecem primeiro como heróis, visionários, inventores e verdadeiros crentes no progresso, que eles percebem e descrevem com uma mistura de amor, medo e reverência. As narrativas entrelaçadas começam com episódios que parecem uma versão secularizada do ritual de iniciação (uma primeira aula de esqui nas montanhas Tatra, um levantamento de peso seguido do primeiro gole de vodca e a cirurgia de circuncisão, desritualizada), quando os pais ensinam os filhos a superar seus medos e

fraquezas. No entanto, à medida que as histórias progridem, as condições de vida das famílias, bem como seu ambiente social e natural, diminuem.

Os ideais defendidos pelos pais acabam sendo, na melhor das hipóteses, utópicos e, na pior, uma ferramenta de propaganda política usada para exonerar a injustiça social e a exploração de pessoas e dos recursos naturais. Os homens, que pareciam super-heróis para seus filhos adolescentes, acabam sucumbindo à penúria e/ou à doença. Para os três contadores de histórias, crescer se torna sinônimo de uma consciência crescente da natureza utópica dos ideais de seus pais quando confrontados com a dura realidade política e econômica. Por mais formativa que seja, essa percepção é ao mesmo tempo irônica e dolorosa.



Artem Manuilov em *Jak ocalić świat na malej scenie?* (Como salvar o mundo em um palco tão pequeno?). Foto: Magda Hueckel. © Teatr Powszechny in Varsóvia.

Embora os pais errantes sejam apresentados com nostalgia e provavelmente atraíam a simpatia do público, em um nível mais abstrato, a crença deles no progresso e o sistema patriarcal que representam são veementemente acusados, como equivalentes à arrogância humana e como causa da exploração e degradação do ambiente natural e da atual crise ecológica. O dedo acusador é apontado para o público pela única mulher da produção, Anna Ilczuk, que desempenha vários papéis: Mefistófeles, ela mesma, e, brevemente, a mãe do personagem principal Paweł Łysak. Como Mefistófeles, ela zomba e provoca a figura de Fausto (Kazimierz Wysota), que brinca com um balão em forma da Terra no meio de pilhas de papel velho e lixo, sonhando com grandeza e domínio. O diálogo de abertura entre Fausto e Mefistófeles fornece uma moldura, na qual as três narrativas são ambientadas, e também uma perspectiva, a partir da qual se pode observar os sonhos de progresso dos pais.



Anna Ilczuk em *Jak ocalić świat na malej scenie?* (Como salvar o mundo em um palco tão pequeno?). Foto: Magda Hueckel. © Teatr Powszechny em Varsóvia.

Quanto a si mesma, a mãe de uma filha de seis anos, ciente da catástrofe iminente, Anna Ilczuk provoca o público. Ela nos bombardeia com dados alarmantes de relatórios ambientais e, em um tom paternalista, desafia os espectadores a resolver um quebra-cabeça matemático sobre uma colônia de bactérias, que serve como ilustração de sua persuasão. Ela fala sobre a miopia e a idiotice da civilização ocidental, desesperando-se com o futuro incerto de sua filha e de sua geração, e faz outra pergunta carregada: "O que deu errado?".

Se essa pergunta parece ser indiretamente respondida pelas três narrativas e pela invocação do personagem Fausto, a pergunta original e mais urgente do epônimo, "Como salvar o mundo?", permanece, pairando no final do espetáculo como o balão terrestre da cena de abertura. Notavelmente, em 2021, a pergunta, bem como as soluções implícitas, provavelmente ressoam de forma muito diferente do que em 2018, o ano da estreia. A tirada sarcástica e raivosa de Ilczuk contra o entusiasmo autocongratatório da civilização ocidental (que se assemelha muito à ironia de Byron, que zomba das "descobertas opostas" e das "novas máquinas maravilhosas" da "era das patentes de novas invenções", em Don Juan) pode ser percebida como uma censura justificada dos paradoxos, das inconsistências e da miopia das aspirações prometeicas e positivistas da humanidade. No entanto, parece mais difícil censurar as conquistas paradoxais e muitas vezes autodestrutivas da ciência e da civilização ocidentais.

Naquele momento, ela pode legitimamente se congratular por sua tentativa rápida e, pelo que parece, até agora, eficiente de lidar com a crise pandêmica. O Prometeu de 2021 que, em vez de fogo, um pedaço de carvão ou um método utópico de colheita, traz para a humanidade uma vacina que salva vidas não pode ser facilmente descartado, por mais que Prometeu possa estar envolvido nos mecanismos corrompidos do mercado. Isto é, a menos que alguém seja um ecoextremista que acredita que a possível extinção da humanidade faria bem ao planeta, como se pode ler em alguns memes populares da internet no início da pandemia.

Tudo isso significa que a relação entre o meio ambiente, a humanidade e os ideais e sonhos de progresso da própria humanidade é muito mais complexa do que a vida de uma colônia de bactérias em um vidro de teste, um exemplo que supostamente me persuade da tolice e imprudência da humanidade. Sou mais persuadido quando Anna Ilczuk fala sobre comprar um purificador de ar para ajudar sua filha a respirar um ar mais limpo, mas, de repente, se dá conta da quantidade de energia que eles consomem e da pegada de carbono desse artifício. Esse exemplo sugere que os autores da produção estão cientes de que a solução está além de qualquer esforço do indivíduo que, quando deixado sozinho com o problema, deve inevitavelmente se envolver em paradoxos. Se eles apontarem um dedo acusador para mim, provavelmente será para me conscientizar de que devo fazer parte de um processo mais complexo que exige uma consciência de causa comum e um senso de experiência comum. Esse senso foi, novamente, muito redefinido e enfatizado em 2020-2021.

Nem a voz patriarcal do pai-Fausto-Prometeu, pintando visões de força, grandeza e domínio, nem a voz raivosa de uma mãe ecoativista podem realmente responder à pergunta homônima do espetáculo: "Como salvar o mundo?". Elas são agonísticas e paternalistas, contaminadas pelo individualismo e pelo ar de presunção. É a terceira voz que parece estar mais próxima de uma resposta, embora não pareça estar envolvida no diálogo com as outras duas. Essa é a voz que está enraizada na vida pessoal íntima de uma família, mas fala de uma consciência crescente da comunidade e da experiência compartilhada. Ela pode ser ouvida no canto coral de uma antiga canção popular polonesa cantada por dois atores, um ucraniano e outro senegalês, que unem suas vozes em um lamento sobre a catástrofe iminente. É também um desejo de assumir a responsabilidade conjunta pelo mundo. Relegado ao espaço virtual, o chamado implícito dos artistas para participar do coro, para compartilhar a experiência do mundo vivo e ouvir seu apelo soa especialmente urgente e pungente.

JAN KLATA: O DJ COM IDENTIDADE SOCIAL NO TEATRO POLONÊS¹

Por Katarzyna Kręglewska

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

1.

Seis anos se passaram após Jan Klata terminar seus estudos e se tornar um diretor teatral, quando montou sua primeira produção totalmente independente: *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol (no Teatro Jerzy Szaniawski, em Walbrzych, 2003). Entretanto, após essa estreia tardia, o diretor caminhou a passos largos na velocidade da luz. De fato, uma seção de críticos chamou a temporada teatral de 2004/2005 de “o ano Klata” – um ano coroado pelo festival KLATA FEST, organizado em dezembro de 2005 pelo Instituto de Teatro de Varsóvia, e pelo prêmio “Paszport Polityki”, em 2006, de um dos mais influentes seminários poloneses. O prestigioso prêmio para jovens artistas que se revelavam é oferecido todos os anos desde 1993. No caso de Klata, foi concedido por “interpretações inovadoras e ousadas dos clássicos, pela paixão e pertinência com que ele diagnostica o estado da realidade polonesa e pela força dos mitos nacionais”². Dirigiu com sucesso suas produções posteriores (que receberam vários prêmios), e estas não só alcançaram os altos círculos teatrais, mas também foram frequentemente aclamadas pelo público.

¹ Publicado originalmente em polonês em *Teatr Wybrzeże w latach 1996-2016. Zjawiska-ludzie-przedstawienia*, ed. J. Puzyna-Chojka, K. Kręglewska, B. Świąder-Puchowska, Gdańsk 2019, e depois em inglês como: “Jan Klata: The Social-Identity DJ of the Polish Theatre” [in:] *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe*, ed. por Kalina Stefanova, Marvin Carlson, Palgrave Macmillan, Cham 2021, pp.71-84, https://doi.org/10.1007/978-3-030-52935-2_6.

² “Jan Klata”, *Polityka*, 3 November 2009. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/173243,1,teatr-jan-klata.read>

O repertório que Klata objetiva pode ser descrito como excepcionalmente rico (senão eclético). Ele dirigiu clássicos poloneses e da literatura mundial, especialmente peças de Shakespeare e dramas gregos antigos³. Paralelamente ao seu trabalho em uma série de produções, o diretor construiu consistentemente sua imagem pública: a de um intruso (outsider), uma figura de oposição, vestido com as formas de um rebelde, com um penteado ao estilo moicano⁴. No entanto, apesar desses atributos de teatro marginal, Klata conseguiu dirigir com sucesso produções nos principais teatros da Polônia. Em janeiro de 2013, ele aceitou o cargo de diretor do Helena Modrzejewska Narodowy Stary Teatr (Teatro Nacional Antigo), de Cracóvia, um dos teatros mais antigos e importantes da Polônia.

As experiências teatrais do diretor remontam à sua juventude: com apenas 12 anos de idade, escreveu uma peça intitulada *Słoń zielony* (O Elefante Verde), que venceu um concurso de teatro organizado pelo periódico Dialog e teve sua estreia no Teatro Stanisław Ignacy Witkiewicz, em Zakopane. A peça também foi traduzida para o inglês e apresentada em um festival de teatro na Austrália⁵.

Logo após terminar o ensino médio, Klata foi aceito como aluno na Faculdade de Direção da Academia Nacional de Arte Dramática Aleksander Zelwerowicz, em Varsóvia. Depois de dois anos, foi transferido para Cracóvia, onde pôde estudar o trabalho de Jerzy Grzegorzewski, Jerzy Jarocki e Krystian Lupa. Seu colega de curso foi Grzegorz Jarzyna⁶. Quando ambos se formaram, em 1997, Jarzyna começou imediatamente uma carreira impressionante, enquanto Klata não.

Nos cinco anos seguintes, ele teve vários empregos de meio período, incluindo o de crítico musical (escrevia sobre música alternativa), de redator e diretor de programas de entrevistas na televisão. Sua posição profissional mudou radicalmente a partir do momento em que sua peça

3 Vale a pena mencionar, em particular, duas produções encenadas no Narodowy Stary Teatr em Cracóvia: *Oresteja* (A Oresteia, 2007) e *Król Edyp* (Édipo Rei), uma produção da ópera *Oepidpus Rex*, de Igor Stravinski, de 1927 (2013). Małgorzata Budzowska escreve sobre essas produções em "Jan Klata. Muzyczność rewolucji" [in:] eadem, *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, pp. 233-288.

4 A autocriação do diretor é discutida mais detalhadamente por Monika Kwaśniewska em *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski e Jan Klata*, Editora da Universidade Jaguelônica, Cracóvia, 2016. Veja também: A. R. Burzyńska, *The Classics and the Troublemakers. Theatre Directors from Poland*, Zbigniew Raszewski Theatre Institute, Varsóvia 2008; A. Konopko, "The Theater of Jan Klata. Struggling for a New Audience" (O teatro de Jan Klata. Lutando por um novo público). *Journal of Education, Culture and Society*, 2010, no. 2; *Notatnik Teatralny* 2005, no. 38 [número especial]; M. Kościelniak, "Młodzi niezdolni" i inne tekst o twórcach współczesnego teatru, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014; O. Śmiechowicz, *Lupa, Warlikowski, Klata. Polish theatre after the fall of communism*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsóvia 2018.

5 Cf. M. Zielińska, "Prowokator," *Ozon* 2005, no. 1.

6 [NT] Escritor e diretor polonês.

Uśmiech grejpruta (O Sorriso de Gripefruit)⁷ foi aceita nas etapas finais do concurso de teatro, organizado pelo Dialog e pelo Teatr Polski (Teatro Polonês) em Wrocław. Em dezembro de 2002, Klata preparou uma produção bem recebida de uma oficina sobre a peça *O Sorriso de Gripefruit* no Teatr Polski, que ele transformou em uma produção teatral completa cinco meses depois. Ao mesmo tempo, trabalhou em *O Inspetor do Geral*, de Nikolai Gogol, e um pouco mais tarde em *As Adegas do Vaticano*, de André Gide (estrou em 9 de janeiro de 2004).

Em o *Sorriso do Gripefruit*, Klata apresentou em cena jornalistas que aguardavam impacientemente a morte do Papa para enviar suas reportagens para a mídia. A ação de *O Inspetor Geral* foi transferida para a Polônia dos anos Gierek⁸ da década de 1970, mostrando esse período como uma época que moldou nossa consciência nacional. Em *As Adegas do Vaticano* (*The Vatican Cellars*), fez perguntas sobre o sentido dos sentimentos religiosos (colocando o niilismo extremo ao lado do fanatismo religioso).

2.

Desde o início de seu trabalho no teatro, Klata criou um teatro engajado – um teatro que é, acima de tudo, social e politicamente engajado. É por isso que Roman Pawłowski o chama de “rebelde com uma causa”, alguém que pratica um “teatro de alto risco” e até mesmo – provavelmente e infelizmente – um Frank Castorf⁹ polonês.

A prioridade de Klata não é um teatro estético ou o teatro que é um pretexto para considerações filosóficas, mas o teatro que trata de tópicos profundamente enraizados na realidade contemporânea. Em suas produções, um papel muito importante é desempenhado pela Polônia e sua complexa história, que não está sujeita a diagnósticos simplificados. Klata considera o que constitui a nação.

⁷ O jogo de palavras na escrita na palavra polonesa “*grejpruta*” e na tradução ao português são propositais.

⁸ [NT] Edward Gierek, dirigente comunista polonês promoveu pequenas liberdades em seu governo, a partir da década de 1970, até ser deposto nos Marcos da greve geral proclamada pelo movimento sindical Solidarność, renunciando ao cargo em Setembro de 1980.

⁹ [NT] Frank Castorf (nascido em 17 de julho de 1951, em Berlim Oriental) é um diretor de teatro alemão e foi o diretor artístico do Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de 1992 a 2015. Seu trabalho é frequentemente associado ao teatro pós-dramático.

Ele examina a natureza das relações sociais e procura as características que compõem (a maioria das) visões de mundo comumente compartilhadas na sociedade polonesa. Faz perguntas sobre confissão e afiliação religiosas e sobre a maneira como a moralidade é compreendida e implementada. Explica sua visão da obrigação do teatro para com o público da seguinte forma: “Por acontecer ‘aqui e agora’, o teatro precisa ter uma temperatura alta. O teatro tem que acontecer, tem que ser sangue, suor e lágrimas. Esse é simplesmente o tipo de mídia que ele é, um pouco de circo, um pouco de psicodrama¹⁰. Ele admite que o que realmente o motiva é “o desafio de fazer algo com o mundo em ruínas, de dar ordem a esse caos, de dar um ritmo a ele. Provar que, quando o tema não se sustenta, questões importantes estão sendo levantadas; que, sob o verniz da forma e o chamado senso de humor específico, há verdade”¹¹.

Mas descrições como “teatro de engajamento” ou “teatro político” não esgotam a imagem da linguagem teatral de Klata. Não há dúvida de que um papel extremamente importante em seu trabalho é desempenhado pela maneira como ele molda o espaço do teatro e – o que pode ser o papel mais importante – pela música. De fato, é a partir da música que Klata começa a trabalhar com mais frequência em uma determinada produção; é a música que muitas vezes constitui a chave para a interpretação do todo.

3.

As sementes da assinatura pessoal do diretor e de sua estética teatral posterior talvez possam ser encontradas na quarta produção de Klata. *A estreia de H.* (depois de *Hamlet*, de Shakespeare) ocorreu no estaleiro de Gdańsk, em 2 de julho de 2004. Apresentada na “casa do Solidariedade”, a produção foi recebida com reações extremas por parte dos críticos. No entanto, sob a perspectiva dos quase 15 anos que se passaram desde a estreia, é possível ver claramente que essa produção entrou para a história como um dos trabalhos mais importantes do teatro polonês do início do século XXI¹². Não há espaço aqui para examinar a produção em detalhes, mas vale a pena mencionar dois elementos extremamente importantes: a escolha do local para a produção e a música.

¹⁰ “Dorosnąć do widowni”, J. Klata em diálogo com D. Kardasińska, *Notatnik Teatralny* 2004, no. 32-33, p. 63.

¹¹ J. Klata, “O prawdzie i nieprawdzie, etyce i estetyce”, editado por M. Kuźmiak, *Notatnik Teatralny* 2004, no. 32-33, p. 76.

¹² Dois anos depois de sua estreia, a produção foi filmada e pode ser vista em: <https://ninateka.pl/vod/teatr/h-jan-klata/> (Acesso em 16.11.2023).

A decisão de usar um local não especificamente teatral é uma espécie de ato performático, que influencia significativamente a recepção da peça e a percepção do público sobre ela. O diretor explica sua escolha de espaço para *Hamlet* por sua “experiência no estaleiro”. Ele se inspirou em sua leitura de *Studium o Hamlecie (Um Estudo de Hamlet)*, de Stanisław Wyspiański, que fez com que sua interpretação da peça dependesse de como Elsinore é compreendida e apresentada¹³. Segundo ele, Shakespeare “sempre que apresentava o que acontecia, tinha, é claro, diante de seus olhos o terreno onde isso acontecia”¹⁴. Klata declarou:

O Estaleiro de Gdańsk é o local ideal para apresentar essa peça: a sala de produção com o pátio de Anna Walentowicz, não muito longe de onde a história da Europa e do mundo mudou. Quando você entra naquele espaço – gigantesco, pós-industrial, um pouco sagrado, por assim dizer – [...] tem a impressão de que um momento antes os trabalhadores do estaleiro saíram para participar de uma manifestação. Para lutar pelo seu próprio destino e pelo meu.¹⁵

Assim, a produção de *H.* surgiu de um sentimento de gratidão pelo que aconteceu no estaleiro, mas também de consternação pelo que aconteceu depois – uma necessidade de refletir sobre onde as mudanças iniciadas aqui levaram os poloneses. E é preciso reconhecer que a imagem do Estado, uma década e meia após a transformação, não inspirava orgulho nem otimismo. Pelo contrário, era a imagem de uma ruína, que ecoava perfeitamente no espaço negligenciado (e abandonado) do estaleiro, coberto de ferrugem e de ervas daninhas. Nos interiores em ruínas, as novas “elites” se entregaram ao consumo. Klata afirmou que a escolha do local teve uma influência importante na formação das camadas de significado da produção¹⁶. Como ele explica, *H.* foi uma tentativa de contar sobre: “um jovem que rejeita o mundo existente e podre e, ao mesmo tempo, a única coisa que ele tem a oferecer é uma rebelião um tanto sem sentido. E ele amadurece até o ponto em que pode se perder lindamente. Isso é extremamente polonês. (...) Sempre preferimos perder lindamente do que viver nossas vidas normalmente”.

Uma das características mais marcantes da estratégia de direção de Klata são as técnicas dramáticas que a compõem, que ele mesmo chama de “sampling” e “scratching”. Sampling (ajuntamento

¹³ Cf. “Wawel na mnie nie działa”, *Didaskalia* 2004, no. 63, p. 17

¹⁴ S. Wyspiański, *Hamlet*, [in:] idem, *Dzieła zebrane*, vol.13, ed. L. Płoszewski etc., pp. 13-14. Cf também em pp. 15-17.

¹⁵ S. Wyspiański, *Hamlet*, [in:] idem, *Dzieła zebrane*, vol.13, ed. L. Płoszewski etc., pp. 13-14. Cf também em pp. 15-17.

¹⁶ Cf. “W Polandzie”, J. Klata talks with K. Mieszkowski, *Notatnik Teatralny* 2005, no. 38, p. 36.

de amostras) é o termo musical que designa o uso de um trecho ou mais de uma gravação anterior como um elemento presente em uma obra recém-criada. *Scratching* (raspagem), na prática do DJ, é o arranhar de discos de vinil com uma agulha de gramofone, enquanto no teatro se refere a uma operação realizada na consciência do público, que abala modelos fixos e estereótipos de recepção. Essas são técnicas transportadas diretamente de um mundo dominado pelo consumo e pela cultura pop.

Trabalhando com o princípio de que todo elemento da realidade pode ser submetido à desconstrução, re/construção, refazer e reciclar, Klata utiliza livremente o que está ao seu redor e mistura sinais extraídos de diferentes estéticas, quebrando assim os hábitos de recepção dos espectadores. “Ninguém no teatro polonês empregou referências à cultura de massa em tal escala – a concertos, técnicas de vídeo, videoclipes e anúncios”, comenta Paweł Sztarbowski¹⁷.

Ele também observa que Klata tem uma relação absolutamente desinibida com textos dramáticos (que ele trata como obras musicais, ou seja, como material para remixagem) e, de vez em quando, “protestos são levantados e há reclamações sobre o achatamento de obras-primas, a redução de significados ou a anulação da ação que vai longe demais”¹⁸.

Ao mesmo tempo, vale ressaltar que, quando Klata considera sua interferência no texto significativa, “ele muda fielmente os títulos para que fique claro que ele está criando peças em novos ‘arranjos’, de acordo com uma história e palavras extraídas do repertório de outra pessoa”¹⁹.

Como Klata tratou a peça de Shakespeare e o mito de Hamlet que funciona na consciência geral? Acima de tudo, acrescentou muito a Shakespeare. Ao mesmo tempo, havia elementos excepcionalmente enraizados na tradição de produção da peça que o diretor abandonou. Seu Hamlet não fez o famoso monólogo “Ser ou não ser”, que é o sonho de muitos atores. Também foi em vão que se esperou pela cena estendida da loucura de Ofélia. Em geral, Klata desistiu de forma consistente de uma apresentação aprofundada dos personagens. Era difícil encontrar motivações detalhadas por trás de suas ações e havia uma falta de conexão lógica clara entre as cenas individuais. Klata simplesmente desistiu das estruturas narrativas tradicionais.

¹⁷ P. Sztarbowski, “Teatr mój widzę masowy,” *Newsweek Polska* 2007, no. 9.

¹⁸ J. Kowalska, “Egzorcysta”, op. cit., p. 82.

¹⁹ P. Sztarbowski, “Teatr mój widzę masowy”, op. cit.

O eixo de construção dos eventos na produção não era a peça. O diretor criou “uma ordem totalmente autônoma de eventos além do texto, às vezes, até mesmo contrária a ele. Essas narrativas paralelas tomam forma, acima de tudo, na imagem e na música”. De qualquer modo, Klata sempre indicou claramente que “o diretor pode fazer o que quiser, mas um bom espetáculo tem que sair disso”. Ao reduzir o texto em *H.*, Klata transferiu seus significados para algum outro elemento da produção, como o movimento do palco e a música.

Para Klata, a música é “superimportante” (uber-important). Segundo ele, atualmente a música é a forma dominante de expressão na cultura, “um código que possibilita que um grupo de pessoas se identifique”²⁰. Portanto, não é de surpreender que uma “lista de produção musical” seja um elemento excepcionalmente importante das produções de Klata. Justyna Łagowska (na vida privada, a esposa do diretor) diz que, quando Klata começa a trabalhar em uma produção, primeiro pensa em uma convenção apropriada na qual possa enraizar o texto e, imediatamente depois, escolhe a música: “ele me dá o texto, toca a música e eu tenho que encontrar meu caminho com essas diretrizes”:

[...] a própria construção de minhas produções é musical. Os dispositivos de encenação que uso, por exemplo, a amostragem vem do corte de trechos de um material e do uso desses trechos na construção de algo novo. E o scratching dá uma rugosidade ao que acontece no palco. (...) Os membros mais conscientes da plateia saberão o que eu tirei de onde; os menos conscientes apenas sentirão as emoções...²¹

Em *H.*, também, inserções musicais (samples), na forma de obras musicais citadas, tiveram um papel excepcionalmente importante. Elas funcionavam não apenas como sinais extraídos da estética da cultura de massa (e geralmente apareciam em arranjos diferentes do original), mas também eram inseridas nos lugares apropriados da estrutura dramática de maneira cuidadosa e bem pensada.

Nas produções de Klata, as amostras musicais implementam as tarefas antes atribuídas ao coro. Eles servem como um meio de caracterizar um determinado personagem, como um comentário sobre eventos específicos ou como uma prefiguração de eventos futuros. Por fim, os samples e o

²⁰ Cf. “W oku salonu”, J. Klata talks with Ł. Drewniak, *Przekrój* 2005, no. 8.

²¹ “W oku salonu”, op.cit. Vale a pena observar que as peças musicais tecidas na dramaturgia das produções de Klata geralmente desempenham um papel semelhante na estrutura da peça, como fazem as canções brechtianas. Veja, por exemplo: Anna R. Burzyńska, *The Classics and the Troublemakers. Theatre Directors from Poland*, op. cit.

scratching mental significam que, às vezes, toda a encenação de Klata lembra um videoclipe estendido, composto de cenas editadas, cujo valor reside, acima de tudo, em imagens excepcionalmente espetaculares e sugestivas²².

Não há dúvida de que em *H.*, Klata escreveu seu próprio material de história, baseado nos motivos da tragédia de Shakespeare, um material de história cujo tema principal era uma imagem da Polônia contemporânea. A escolha do espaço, assim como as técnicas de *sampling e scratching*, significava que o público teve a oportunidade de se aproximar da “esfera mental” criada ou sinalizada pelo diretor na encenação – mover a ação “para fora do teatro” aumentou seu impacto emocional sobre o espectador. O abandono da hegemonia de um modelo narrativo tradicional permitiu que o espectador mergulhasse na história apresentada. A estratégia escolhida por Klata foi ainda mais justificada pelo fato de que a questão do que fizemos com a liberdade conquistada em 1989 parecia excepcionalmente relevante em 2004 e, o que é pior, não perdeu nada de sua relevância hoje. Assim como as discussões sobre se alguma coisa ainda nos une (história? martirologia? religião? costumes?). Discussões sobre se – como nação – ainda formamos, em geral, algum tipo de comunidade?²³

4.

A desconstrução de mitos nacionais e as dolorosas considerações sobre a forma (ausência) e a (não) presença da comunidade certamente ocupam um lugar importante no trabalho de Klata. O diretor tem “lidado” com frequência com o tema da identidade nacional, por exemplo, por meio de adaptações de obras do cânone clássico polonês, como *Trylogia after Henryk Sienkiewicz* (Trilogia, Narodowy Stary Teatr em Cracóvia, 2009) e *Ziemia obiecana* (A Terra Prometida, Teatr Polski em Wrocław, 2009). Menção especial deve ser dada a *Transfer!* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2006). A produção, descrita pelo diretor como uma “aula de história”, contava sobre os destinos de poloneses e alemães que foram vítimas de transferências de população no pós-Guerra. Seu roteiro foi baseado em relatos de pessoas reais (algumas das quais apareceram mais tarde no palco), participantes

²² Klata sempre se referiu à estética do videoclipe, e essa estratégia talvez tenha sua expressão mais forte na produção *Witaj/Zegnaj*.

²³ Cf. R. Pawłowski, “Głosujcie na Klatę!,” *Notatnik Teatralny* 2005, no. 38, pp. 26-33.

e observadores dos eventos narrados – “de pessoas presas na engrenagem da história, peões no grande mapa político”²⁴.

Não há dúvida de que as produções de Klata crescem a partir do espaço em que ele as cria e do qual elas emergem. Entretanto, é impossível definir seu trabalho como simplesmente local. É um corpo de trabalho profundamente enraizado em um mundo contemporâneo, desconstruído, pós-moderno e fragmentado. Por um lado, ele se baseia livremente no mundo da cultura pop, enquanto, por outro, aborda questões importantes de natureza moral e levanta questões relativas à identidade individual e coletiva.

As reflexões de Klata sobre a realidade contemporânea muitas vezes se tornam um pretexto para fazer perguntas universais – sobre os seres humanos, sua natureza, seu dever em relação ao mundo e a seus semelhantes.

Esse é certamente o caso de *Córka Fizdejki* (A Filha de Fizdejka), depois da peça de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Jerzy Szaniawski Teatr Dramatyczny em Walbrzych, 2004), na qual uma história sobre a adesão da Polônia à União Europeia tornou-se um pretexto para reflexões sobre as relações com o Outro. Em *Szewcy u bram* (Os Sapateiros nos Portões, TR Varsóvia, 2007, baseado em *Szewcy*, de Stanisław Ignacy Witkiewicz) e *Sprawa Dantona*, de Stanisława Przybyszewska (O Caso Danton, Teatr Polski em Wrocław, 2008), Klata analisou os mecanismos que acompanham a revolução. Em uma produção posterior, *Witaj/Żegnaj* (Saudações/Adeus, Teatr Polski em Bydgoszcz, 2008), baseada em *365 Days/365 Plays* (365 dias/365 peças), da dramaturga americana Suzan-Lori Parks, ele ofereceu uma descrição do mundo contemporâneo, que foge a um diagnóstico claro e que é impossível perceber, exceto em fragmentos.

5.

Quase desde o início, a decisão de nomear Klata para o cargo de diretor do Narodowy Stary Teatr em Cracóvia despertou reações extremas, principalmente nos círculos de direita. A situação logo se tornou mais amarga após a primeira produção dirigida por ele, *To Damascus*, de August Strindberg

²⁴ Cf.: “Transfer! Jana Klaty”, <https://culture.pl/pl/dzielo/transfer-jana-klaty> (Acesso em 06.05.2019). A produção pode ser conferida online na página do Ninateka: <https://ninateka.pl/vod/teatr/transfer-jan-klata/>

(outono de 2013). Como resposta à apresentação da produção de cenas aparentemente indecentes e “pornográficas”, houve uma provocação durante uma apresentação, que expressou oposição às “atitudes de esquerda e ao tratamento blasfemo dos monumentos teatrais nacionais pelo diretor Jan Klata” e que levou à interrupção do espetáculo.

Após a mudança de governo na Polônia, em 2015, as controvérsias em torno de Klata aumentaram ainda mais; cada vez mais vozes eram ouvidas pedindo sua demissão. As produções subsequentes inflamaram consistentemente as tensões em torno dele. Por exemplo, *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen (Narodowy Stary Teatr em Cracóvia, 2015), uma história não apenas sobre a estupidez atemporal das autoridades de uma cidade pequena, mas que também aborda a questão atual da crise migratória e da xenofobia. Ou a produção anterior de *Rei Lear* (Narodowy Stary Teatr em Cracóvia, 2014), cuja ação Klata transferiu para os porões do Vaticano, apresentou uma discussão sobre a Igreja Católica Romana contemporânea e os mecanismos de poder. Por fim, Klata não foi demitido, mas quando seu mandato terminou no verão de 2017, foi anunciada uma busca por um novo diretor. Os membros do comitê de nomeação (composto em grande parte por representantes das autoridades) decidiram contra a nomeação de Klata e, portanto, ele deixou o cargo em 30 de setembro de 2017.

Sua última estreia como diretor em Cracóvia foi uma produção de *Wesele* (O Casamento), de Wyspiański (12 de maio de 2017). Pode-se dizer, sem exagero, que foi uma estreia simbólica – *Wesele* é uma das mais importantes de todas as peças polonesas, uma declaração fundamental sobre a identidade nacional. A produção foi considerada uma obra-prima. Em resposta à demanda do público, foi apresentada duas vezes por dia no Stary Teatr. No entanto, após as mudanças na equipe do teatro, não houve lugar mais para a produção em seu repertório, embora fosse convidada a ser apresentada em muitos outros palcos poloneses.

6.

Depois de deixar a Cracóvia, Klata trabalhou em uma produção de *Medida por Medida* (*Measure for Measure*), de Shakespeare, no Teatr pod Palmovkou, em Praga (estreia em 27 de janeiro de 2018). O diretor já havia trabalhado várias vezes no exterior, sobretudo na Alemanha – no Düsseldorfer Schauspielhaus, ele dirigiu *Shoot/Get Treasure/Repeat*, de Mark Ravenhill (2010); *Bochum Amerika*, de

Franz Kafka (2011); *The Robbers*, de Friedrich Schiller (2012); e *Hamlet* (2013). Também teve a oportunidade de trabalhar no Moscow Arts Theatre (*Macbeth*, 2016).

Recentemente, na Polônia, dirigiu *Wielki Fryderyk (Fryderyk, o Grande)*, baseado em uma peça de Adolf Nowaczyński (Teatr Polski em Poznań, estreia em 5 de maio de 2018), e *As Troianas*, de Eurípides, que teve sua estreia em 8 de setembro de 2018 no Teatr Wybrzeże, em Gdańsk. Suas últimas produções são, por exemplo: *Dług* (Dívida, Teatr Nowy Proxima em Cracóvia, estreia em 14 de setembro de 2019), *Lazarus* (Teatr Muzyczny Capitol, Wrocław, 2020), *Mordet på Marat* (Göteborgs Stadsteater na Suécia, 2022), *Act of Killing* (Narodowy Stary Teatr em Cracóvia, 2023) e *Wyzwolenie* (Libertação, Teatr Wybrzeże, 14 de outubro de 2023).

Em novembro de 2018, Klata recebeu um dos mais importantes prêmios teatrais da Europa, o Award for New Theatre Realities, como parte da 18ª edição do Europe Theatre Prize. Com isso, ele se juntou a uma companhia de artistas que inclui, entre outros, Anatoly Vasiliev, Eimuntas Nekrosius, Oskaras Korsunovas, Alvis Hermanis, Guy Cassiers e Katie Mitchell.

TADEUSZ RÓŻEWICZ E SAMUEL BECKETT: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

Por Tomasz Wiśniewski e Joanna Lisiewicz

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Este capítulo apresenta uma abordagem comparativa e introduz a obra de dois dramaturgos clássicos do pós-Guerra, Samuel Beckett e Tadeusz Różewicz. Ambos os artistas são vistos como representantes importantes daquilo que se chamou teatro do absurdo. Discutimos em que medida seu trabalho é realmente convergente e em que medida os meios artísticos que usam carregam significados diferentes. Uma das perguntas que fazemos é: o silêncio e o emudecimento podem se relacionar com outras experiências, quando criadas, no teatro, por esses dois dramaturgos?

PEQUENAS BIOGRAFIAS

Samuel Beckett

Para sua surpresa, Samuel Beckett recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1969, “por uma escrita, que apresenta novas formas para o romance e o drama, onde, na miséria, o homem moderno conquista sua elevação”. Nascido em 1906, em Dublin, ele é um raro exemplo de escritor bilíngue – a maioria de suas obras maduras são em inglês e francês, em versões escritas pelo próprio autor. Ele era descendente dos huguenotes, protestantes franceses perseguidos, que encontraram um lar na Irlanda no século XVII. Sua formação protestante foi de

alguma relevância em uma Irlanda predominantemente católica romana, onde viveu antes de deixar o país rumo a Londres e, finalmente, Paris. Ele publicou ensaios e narrativas de ficção na década de 1930, mas a obra que lhe trouxe fama internacional foi escrita e publicada nos anos após a Segunda Guerra Mundial. Suas peças mais famosas incluem: *Waiting for Godot/En attendant Godot* (Esperando Godot), *Endgame/Fin de partie* (Fim de Jogo) e *Happy Days/Oh, les beaux jours!* (Dias Felizes). Seus dramas posteriores são altamente experimentais, como pode ser observado em: *Breath* (Respiração), dura menos de um minuto; *Not I* (Não Eu), o palco está coberto de escuridão, mas se vê a boca do locutor e a figura de um ouvinte; e *Ohio Impromptu* (O Improviso de Ohio), onde a ação se reduz à simples leitura das páginas finais de um longo livro. Beckett também é famoso por seus experimentos narrativos. Isso inclui romances intrigantes como *Murphy* e *The Unnamable* (O Inominável), bem como contos instigantes como *Lessness/Sans, Company* (Companhia) e *Worstward Ho!*. Beckett morreu em 1989, em Paris.

Curiosidades:

- Ele era um ávido fã de críquete e boxe, numa época em que as transmissões ao vivo eram feitas pelo rádio, e eram a principal forma de acompanhar eventos esportivos internacionais.
- Visitou Nova York (e os Estados Unidos) apenas uma vez, quando seu único filme – intitulado *Film* – foi filmado na cidade. O comediante Buster Keaton, uma das grandes estrelas do cinema mudo, estrelou a produção e este acabou sendo um dos últimos papéis em sua longa carreira de ator de cinema.
- Uma das razões pelas quais Beckett decidiu se mudar para Londres no início dos anos 1930 foi submeter-se à psicanálise com o médico psicanalista indiano Wilfred Rupert Bion, um dos introdutores da psicanálise de grupo (1934-1935). Beckett foi seu paciente zero e foi por ele introduzido ao pensamento de Jung.
- Em 2 de março de 1936, Beckett escreveu uma carta ao famoso diretor russo Sergei Eisenstein, pedindo admissão na Escola Estadual de Cinematografia de Moscou “por pelo menos um ano”. Além disso, mais ou menos ao mesmo tempo, candidatou-se ao cargo de professor na Universidade da Cidade do Cabo (África do Sul). Nenhuma das aplicações foi bem sucedida.

Beckett viajou pela Alemanha de Hitler durante outubro de 1936 a abril de 1937 para conhecer, pasmem, a arte moderna naquele contexto. Conheceu artistas ameaçados pelo regime, princi-

palmente os expressionistas, e assistiu a arte censurada, tendo experiências em primeira mão das dificuldades da vida e da arte durante o Terceiro Reich.

Tadeusz Różewicz

Uma das figuras-chave da história literária polonesa após a Segunda Guerra Mundial. Nasceu em 1921, em Radomsko, e morreu em 2014, em Wrocław. Seu engajamento ativo no movimento clandestino de resistência durante a guerra e a experiência da vida de guerrilha como um soldado da clandestinidade na Armia Krajowa (Exército Nacional Polonês) foram formadores de sua poética sombria. Cético quanto ao poder comunicativo da linguagem em geral e das palavras em particular, ele explorou o potencial expressivo do subtexto, da elipse e, acima de tudo, do silêncio. Em seus poemas e peças, Różewicz está longe de criar mitos heroicos; ao contrário, ele expõe as ambiguidades angustiantes de um sobrevivente. Poemas como *Ocalony* (O Sobrevivente) e *Warkoczyk* (O Rabo do Porco) são tão canônicos na história da literatura polonesa, talvez europeia, quanto sua peça *Kartoteka* (O Fichário). Por muitos anos, ele foi associado ao jornal literário mensal *Odra*, que ainda é publicado em Wrocław. Różewicz era fascinado por cinema e tinha acesso considerável aos segredos dessa arte, já que seu irmão Stanisław foi um importante diretor de cinema polonês. As realizações de Różewicz foram amplamente celebradas em 2021, com inúmeras produções teatrais, exposições, publicações e outros eventos culturais que aconteceram em Wrocław e em outros lugares da Polônia. O Instituto Grotowski foi o principal organizador desses eventos.

Curiosidades:

- Durante seus anos de estudante em Cracóvia, alugou um quarto em uma casa onde moravam também outros futuros escritores, entre eles o ganhador do Prêmio Nobel Wisława Szymborska e o famoso dramaturgo polonês Sławomir Mrożek.
- Sua primeira visita à Europa Ocidental ocorreu em 1957, quando tinha 37 anos. Ele também visitou Paris.
- Em 1975, Różewicz assistiu à estreia americana de *Białe małżeństwo* (O Casamento Branco). Várias leituras de suas poesias foram organizadas nesta ocasião em Nova York.
- Ele era amigo de muitos pintores, incluindo Jerzy Nowosielski. O próprio Różewicz o pintou.

David Malcolm, um dos criadores do Festival Between.Pomiędzy, escreveu sobre Różewicz:

Tadeusz Różewicz (1921-2014) necessitará algumas palavras de introdução para leitores do português, embora não devesse ser necessário. Poeta, dramaturgo, escritor de roteiros cinematográficos, prosador, satírico, tradutor, é, nada mais nada menos que uma das figuras centrais da literatura polonesa (e europeia) pós-Segunda Guerra Mundial. Autor de peças teatrais entre os anos 1960 até os anos 1990 – *Kartoteka* (O Fichário) (1960) e *Do Piachu* (Dentro da Areia) (1979) são as mais conhecidas, mas há muitas outras. Ele também foi um grande poeta, reconhecido como tal a partir de meados da década de 1940.

Czesław Miłosz, escritor polonês-norte americano, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1980, e reconhecido como um dos grandes poetas do século XX, descreve que Tadeusz Różewicz transformou o verso polonês, estabelecendo algum tipo de sentido, se é que haja algum, após os horrores da Guerra de 1939-1945 (que Różewicz conheceu e experimentou em primeira mão). A poesia de Tadeusz Różewicz tem sido largamente traduzida ao inglês, assim como suas peças. Em sua longa vida, ele se tornou um clássico, amplamente ensinado nas escolas, altamente considerado por comentaristas de diferentes convicções políticas e sociais, e simplesmente lido por muitas pessoas em todo o mundo.

TEMAS E MOTIVOS COMPARTILHADOS

Há muito terreno para estudos comparativos da obra de Beckett e Różewicz. De fato, podem-se encontrar muitas semelhanças em suas atitudes em relação à linguagem, seus conceitos de imagens cênicas e suas visões de mundo. Ambos os escritores costumam ser vistos como representantes do teatro do absurdo. O termo foi popularizado na década de 1960 pelo estudioso Martin Esslin, ao descrever um grupo de dramaturgos europeus que desafiavam o realismo convencional do teatro. Por mais útil que tenha sido inicialmente, o conceito parece atualmente obscurecer diferenças substanciais entre os dramaturgos envolvidos.

Como um caso a ser apontado, não há dúvida de que Beckett e Różewicz compartilhavam um fascínio pela desintegração, pelo ceticismo e distanciamento, mas as experiências e significados que eles tentam transmitir nem sempre são similares. Há abundante semelhança, digamos, entre Hero (de *O Fichário*, de Różewicz) e Victor Krap (de *Eleutheria*, de Beckett), mas a rejeição de laços e aspirações

sociais é motivada por um tipo diferente de experiência das atrocidades de guerra na Polônia e na França. Como Joanna Lisiewicz argumenta convincentemente, em seu estudo comparativo dos dois dramaturgos, a exploração da capacidade semântica do silêncio e dos personagens emudecidos é outra característica compartilhada por eles. E, no entanto, seus silêncios ressoam com toda uma gama de similares significados sutis.

O terceiro ponto que pode ilustrar a diversidade nos aparentemente semelhantes é a preocupação com o lixo em cena. A peça *Stara kobieta wysiaduje* (1968), de Różewicz, apresenta uma senhora idosa em um restaurante que está sendo fisicamente atacada por lixo. A peça mais curta de Beckett, *Breath* (1969), oferece um vislumbre de um palco totalmente coberto por um lixo horizontal. Enquanto o primeiro desenvolve uma metáfora evolutiva em que a vida é cada vez mais bombardeada com desperdícios (palavras / futilidades / informações), o segundo ecoa um antigo conceito de que a vida é um palco. É frustrante que, para Beckett, o palco da vida esteja coberto de lixo. Levando tudo isso em conta, pode-se concluir que ainda há muito potencial interpretativo para uma abordagem comparativa de Beckett e Różewicz. As diferenças biográficas e estéticas entre eles podem ser informativas para contemplar a diversidade em visões de mundo paralelas, especialmente em um momento em que um mundo coberto de lixo deixou de ser apenas um conceito intelectual refinado.

Para mais informações:

https://between.org.pl/docs/festivals/13-festival/entre/POR_10_Beckett_Rozewicz_final.pdf

QUESTÕES SOCIAIS NA ÓPERA EXPERIMENTAL THE MAN WITH NIGHT SWEATS

Małgorzata Woźniak

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

The Man with Night Sweats (O Homem com Suores Noturnos) é um monodrama operístico com um libreto baseado em poemas selecionados por Thom Gunn, de sua antologia poética com o mesmo título. A ópera teve sua estreia mundial em 2021, como parte do Opera Rara Festival, em Cracóvia, com música do compositor britânico Iain Bell e direção de Krystian Lada, que nasceu na Polônia, mas agora vive na Bélgica. Essa dupla polonesa-britânica responsável por monodramas inspirados por histórias LGBTQIAP+ contou ainda com a participação de um cantor americano (Alex Rosen), um cenógrafo e iluminador bielorrusso (Aleksandr Prowaliński) e um pianista britânico (William Kelley). Juntos, eles encenaram uma performance que é um excelente exemplo de ópera que invoca questões sociais modernas¹.

A estreia ocorreu em uma época em que a pandemia da COVID ainda era um problema muito atual, e era fácil perder uma apresentação única como *The Man With Night Sweats*, o que infelizmente foi o meu caso. No entanto, a gravação ao vivo estava disponível no site do Play Kraków. Mais tarde, a Capella Cracoviensis me forneceu esse vídeo. Graças a ele, pude analisar a apresentação detalhadamente.

Foi Iain Bell quem se deparou com os poemas de Gunn e decidiu adaptá-los. Bell disse que não foi tão difícil encontrar poemas que fossem universais entre as obras de Gunn, que representassem a

¹ Com o compositor Iain Bell, Krystian Lada criou uma trilogia de monodramas inspirados por histórias LGBTQIAP+ : *Comfort Starving*, *The Man with Night Sweats*, e o monodrama final *Gay: Seen*.

experiência do homem comum e, ao mesmo tempo, fossem capazes de criar uma narrativa, de apresentar uma história no palco². Thom Gunn teve uma infância conturbada, marcada pelo divórcio de seus pais e o subsequente suicídio de sua mãe (ele tinha 15 anos)³. Depois de servir no exército britânico, estudar em Cambridge e publicar seu primeiro livro de poesia, ele se mudou para a Califórnia. Os primeiros poemas de Gunn – com suas apresentações sem constrangimento do amor como combate interpessoal e seu foco nas revoltas da guerra e na liberdade da vida na estrada – foram amplamente elogiados⁴. Sua escrita, inicialmente influenciada por formas tradicionais, desenvolveu-se por meio de sua exposição a poetas americanos como William Carlos Williams, Gary Snyder e Robert Duncan. O trabalho de Gunn explorou temas de guerra, amor, contracultura e a epidemia de AIDS (em particular, *The Man with Night Sweats* capturou de forma pungente o impacto da AIDS em sua comunidade). Ele recebeu vários prêmios por suas contribuições à poesia e deixou um legado poético versátil e influente.⁵

Também é importante observar que esse monodrama operístico curto se situa, intencionalmente ou não, na tradição mais longa da ópera de um ato, que foi avidamente usada pelos criadores de óperas veritas. Em *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, e *Il Tabarro*, de Puccini, os personagens principais não são figuras aristocráticas ou mitológicas. Eles são pessoas comuns que sofrem com as decepções do amor. Anteriormente esses personagens eram geralmente apresentados apenas na ópera-bufa, mas aqui o Everyman é o personagem principal de uma ópera dramática. O tema da doença também está presente na ópera há muitos anos. A cortesã Violetta, em *La Traviata*, de Verdi, e a pobre Mimi, em *La Bohème*, de Puccini, morrem de tuberculose⁶.

Nos *Contos de Hoffmann*, de 1881, há uma personagem chamada Antonia que não pode cantar livremente por causa de uma doença hereditária. Em algumas adaptações recentes, esses personagens sofrem de condições médicas modernas (por exemplo, Violetta ou Mimi tem câncer⁷). No

2 NN. Nowak, I. Bell, Cykl spotkań z twórcami opery "The Man With Night Sweats". Nikola Nowak's conversation with Iain Bell, <https://www.facebook.com/KoloBadanSyntezaSztuk/videos/505314144193568>.

3 Thom Gunn, "Poetry Foundation", <https://www.poetryfoundation.org/poets/thom-gunn>

4 Ibidem

5 Ibidem.

6 *La traviata*, "Britannica" <https://www.britannica.com/topic/La-traviata> and *La Bohème*, ibidem, <https://www.britannica.com/topic/La-Boheme-opera-by-Puccini>.

7 *La Traviata*, "Opera Orlando," <https://operaorlando.org/traviata> and A Hit Parade of Small Labels and Upstarts on the recording of *La bohème* by Oslo Opera House.

<https://www.nytimes.com/2012/12/21/arts/music/the-best-classical-music-recordings-of-2012.html>.

entanto, não é tão comum nesse gênero, especialmente na Polônia, criar uma nova ópera que trate de eventos recentes, como a epidemia de AIDS. Usando poesia contemporânea e o meio da ópera, Bell e Lada criaram uma imagem íntima que não apenas trata de um assunto que ainda é tabu em muitos círculos, mas também conta uma história universal de amor, morte e perda.

The Man with Night Sweats foi apresentado em um espaço pós-industrial. No meio de uma grande área de palco, há um quadrado raso cheio de água. Em seu interior, há um piano e uma plataforma elevada com um enorme cubo de gelo no topo, iluminado por um raio de luz fria. Em seu interior, há um torso congelado, em tamanho natural, de um homem adulto. De perto, podemos ver que ele está coberto de crostas e pústulas. Antes que as primeiras notas do piano sejam tocadas, o público vê um jovem caminhando pela praça cheia de água, olhando atentamente para o torso. Ao fundo, há outra figura masculina encurvada, que acaba se aproximando do público e do único adereço visível no palco – um saco plástico com um pote de cerâmica dentro. O primeiro se senta ao lado do piano e começa a tocar, e logo ouvimos a voz do artista à nossa frente.

No poema de abertura, em “The Man with Night Sweats”⁸, o sujeito lírico descreve a experiência de acordar com frio no meio da noite em lençóis encharcados e amassados. Ele contempla a fragilidade de seu corpo. Esse poema é o único do monodrama em que a experiência da doença é descrita em primeira pessoa. Mais tarde, na apresentação, descobrimos que não é o personagem principal que tem AIDS, mas o seu parceiro. É sabido que essa situação é semelhante à do autor dos poemas, que perdeu muitos amigos por causa da AIDS, mas ele mesmo viveu até quase 75 anos de idade⁹. Os temas da passagem da vida, da morte e da saudade são, portanto, uma parte importante das reflexões poéticas de Gunn.

“Lament” faz uma conexão entre a tristeza e o sorriso causados pela lembrança de um ente querido e os hábitos puros e os momentos difíceis associados a ele. Um contraste impressionante é criado entre a música instrumental com vocais emotivos e termos médicos básicos, como raio X, punção lombar, sala de emergência ou morfina. É fundamental para a apresentação que o fraseado musical se intensifique à medida que esses sintomas são descritos e diminua quando o personagem principal canta sobre seus sentimentos. Essa combinação expressa a história do personagem principal do monodrama – apesar do fato de suas experiências e emoções serem fortes e difíceis de viver,

⁸ Disponíveis em: T. Gunn, *The Man with Night Sweats*, London, 1998.

⁹ Thom Gunn, “Poetry Foundation”, <https://www.poetryfoundation.org/poets/thom-gunn..>

ele teve de lidar com todos esses termos médicos para poder entender a situação de sua amada. Estamos acostumados a ver na ópera formas dramáticas, grandiosas e sofisticadas de descrever a morte, mas aqui isso é substituído por uma linguagem muito comum.

Há outra interação nesse poema, que Tomasz Wiśniewski descreve da seguinte maneira: “‘Lament’ faz uso da convenção de um dístico heroico [...]. Isso quer dizer que a apresentação do orador sobre a morte de Allan Noseworthy de AIDS [...] é enobrecida por essa alusão a uma antiga tradição poética”¹⁰. Ao longo da Parte Quatro (da qual foram retirados todos os poemas usados na ópera) de sua coleção de poemas, Gunn usa a estrutura dos poemas como um meio de organizar o mundo caótico do sujeito lírico. Como Wiśniewski observa:

Uma característica marcante da Parte Quatro é o fato de seu foco temático ser os sintomas da AIDS, na fisicalidade do morrer e na inevitabilidade da morte estar associada a um arranjo rigoroso da composição: a maioria dos versos é rimada e a maioria deles é organizada no nível silábico. Em outras palavras, uma expressão de incerteza emocional, grave confusão interna e uma consciência do desamparo social são justapostas na maioria desses dezessete poemas com uma ordem interna imposta pela adaptação do orador à convenção genérica da elegia.¹¹

Pode-se dizer que o meio operístico duplica esse efeito. Além de ser falada na estrutura de uma antiga convenção poética, ela também é cantada por uma voz clássica acompanhada por uma elaborada música de piano. Isso incentiva o público a ver o personagem principal como um herói trágico, cujo destino e sofrimento são inevitáveis.

É importante enfatizar que o gelo no palco está derretendo o tempo todo e, quando há um momento de silêncio na composição, nunca há silêncio total, pois a paisagem sonora é constantemente preenchida com o som da água pingando do gelo. Há muitas referências a líquidos, água e sede nos poemas, o que ressoa de forma intrigante com a música instrumental.

No trecho seguinte, "Still Life", o tema lírico descreve o corpo de um ente querido atormentado por uma doença. O cantor coloca no chão o pote que está segurando desde o início da apresentação e

¹⁰ T. Wiśniewski, *Compositional Tensions within a Collection of Poems: “The Man with Night Sweats” by Thom Gunn, in Here/Now - Then/There: Traditions, Memory, Innovation in Modern British and Irish Poetry*, ed. by L. Gruszewska-Blaim, D. Malcolm, Gdańsk, 2011, p. 148.

¹¹ *Ibidem*, p. 147.

entra no espaço cheio de água. É como se ele tivesse entrado no espaço assustador e avassalador de um hospital.

"Lament" começa novamente com as palavras "Meanwhile, / Your lungs collapsed" (Enquanto isso, / Seus pulmões entraram em colapso), o que forma outra referência à tradição operística. Como disse o diretor Krystian Lada em uma entrevista com Joanna Maleszyńska: "A filosofia do herói ou heroína da ópera que morre quando seus pulmões entram em colapso é repetida. A vida de um personagem de ópera termina quando não é mais possível emitir um som"¹². No entanto, *The Man with Night Sweats* modifica essa filosofia, pois o personagem cujos pulmões entram em colapso não é o que está contando a história. Sua vida chega ao fim, mas sua história continua por meio das lembranças de um ente querido.

Em um determinado momento da apresentação, dois homens aparecem repentinamente no palco, vestindo macacões de proteção e portando serras mecânicas. Eles começam a cortar o gelo, aproximando-se do corpo pedaço por pedaço. O personagem não consegue olhar para eles. Permanecendo na água, ele se vira de costas para eles e fica agachado. Enquanto isso, o pianista se aproxima para abraçá-lo por trás, e podemos ver como isso traz alívio para o homem em meio a todo o barulho e caos. Embora o parceiro só esteja fisicamente presente com o personagem principal nessa cena, ele o apoia durante todo o tempo por meio da música. Metaforicamente falando, a dor é acompanhada aqui pela música das reminiscências. As figuras cênicas de macacão terminam seu trabalho, colocam o corpo no chão e saem. Ele foi liberado da gaiola de gelo, mas ainda está coberto de água congelada. O pianista também se afasta da cantora, mas seus braços ainda estão levantados no ar, como se estivesse dançando com alguém.

Pouco antes da peça seguinte, "Memory Unsettled" (Memória Inconstante), a personagem desperta desse devaneio e retorna a companhia do corpo de seu ente querido. A luz, como se a história estivesse sendo contada da perspectiva de uma pessoa que está morrendo e não do personagem que canta, transforma-se em uma sombra quente. Seu sofrimento acabou, ele se sente em paz agora, mas o personagem fica sozinho para sempre. Por enquanto, no entanto, ele sorri e pensa nos bons tempos. Ele toca o corpo, que ainda está coberto de gelo, e se deita ao lado dele, como se estivesse apenas passando um tempo com sua amada. De repente, a música se torna mais dramática, e a figura do palco

¹²J. Maleszyńska, K. Lada, Cykl spotkań z twórcami opery "The Man with Night Sweats." Joanna Maleszyńska's conversation with Krystian Lada, <https://www.facebook.com/KoloBadanSyntezaSztuk/videos/430745258520805>.

parece ter percebido que algo está errado. Ele se levanta e cobre o corpo com seu casaco.

Segue-se "The Reassurance" (A Garantia), que descreve um sonho reconfortante no qual o falecido parceiro vem dizer que ele está bem. Depois vem, sem pausa, o poema "Words for Some Ashes" (Palavras para as cinzas). O poema contém lembranças dolorosas, difíceis de lembrar e pensar, dos últimos dias do parceiro do sujeito lírico. A personagem canta sobre seu amado, que se transformou em cinzas, e retorna ao pote de cerâmica que carregava no início da apresentação. Ele o abre e, de pé nos degraus do fundo do palco, o esvazia. Parece que ele acabou de retornar à atividade que iniciou na primeira cena da ópera, e tudo o que vimos até agora foi uma reminiscência do passado. Quando as últimas cinzas são jogadas fora, a luz esfria novamente. Seu parceiro não está mais com ele, e agora há apenas solidão e tristeza.

A ópera termina com as primeiras palavras – "I wake up cold" (Eu acordo com frio) – do poema "The Man with Night Sweats", como se o personagem estivesse prestes a começar tudo de novo. A combinação de lembranças claras e sombrias o mantém conectado ao seu falecido parceiro. Talvez essas lembranças desempenhem o papel de um remédio para sua dor e saudade, ou talvez ele não tenha acordado e tudo não tenha passado de um sonho. O pianista se levanta do piano e caminha em direção ao personagem. A luz se apaga lentamente, mas o som da água pingando ainda pode ser ouvido. Tendo me referido às raízes históricas desse projeto de ópera, gostaria de concluir com um comentário sobre seu significado contemporâneo. Krystian Lada foi questionado sobre sua escolha da forma artística, o monodrama operístico. Ele explicou que, em tempos de pandemia global, surgiram novas questões, e que talvez o esplendor da ópera permaneça no passado. Ele associou esse pensamento à possível relevância de uma ópera para os dias atuais:

Acho que a banalização da classe média do que é ópera ocorreu no século XX, quando começamos a encenar um repertório fixo e a apresentar os mesmos [...] dez títulos. [...] Não entendemos mais que Violetta era, como diríamos hoje, uma celebridade, que ela estava na boca das pessoas daquela época, que ela falava sobre a experiência de enfrentar a pandemia de tuberculose e a morte (em outras palavras, ela representava valores que podem ser lidos aqui e agora), mas apenas nos perguntamos quem vai encenar essa *Traviata* no mais belo vestido crinolino que nos lembrará mais daquela época histórica. O que mais me interessa são as tentativas de retornar ao que a ópera era antes, àquele momento em que ela era capaz de provocar debates. É aí que vejo a vitalidade da ópera [...]. Quando encenamos esse monodrama em Cracóvia, que não é de forma alguma o centro queer da Polônia, durante a semana de ensaios tivemos mais de uma dúzia de discussões públicas sobre questões queer, sobre viver com e em torno do HIV. Acredito que essas discussões levaram a uma mu-

dança na visão de mundo por meio da empatia. No caso do HIV, esse tabu está tão profundamente enraizado na cultura polonesa que o próprio fato de falar sobre ele e o vocabulário que usamos já é uma mudança, um novo aspecto.¹³

Graças a essa abordagem ampla, a ópera, que se dizia ser um gênero morto¹⁴, pode ser uma ferramenta para a mudança social. Os artistas modernos podem enfatizar o significado universal de peças antigas e criar peças completamente novas, mas também podem participar ativamente de um discurso social fora dos teatros.

13 J. Maleszyńska, K. Lada, *Cykl spotkań z twórcami opery "The Man With Night Sweats"...* op.cit.

14 Cf. S. Žižek, M. Dolar, *Opera's Second Death*, 2001.

SONG OF THE GOAT THEATRE: UMA INTRODUÇÃO¹

Por Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

O Song of the Goat Theatre foi fundado por Anna Zubrzycki² e Grzegorz Bral em 1996. Ao longo dos anos, a companhia explorou intensamente a riqueza das habilidades performativas, explorou o potencial das tradições vocais polifônicas, cultivou um treinamento físico poderoso e dominou a precisão do conjunto colaborativo. O tratamento inovador dado ao teatro experimental do século XX foi firmemente manifestado pela decisão de estabelecer a companhia em Wrocław, ou seja, a cidade comumente associada ao legado de Jerzy Grotowski. Existe um consenso crítico de que as produções do Goat são marcadas por uma assinatura artística distinta que entrelaça a universalidade arquetípica com experiências formais.

O reconhecimento global do Song of the Goat Theatre foi confirmado por turnês internacionais – nos Estados Unidos, na América do Sul, Grã-Bretanha, Geórgia, Itália, Israel e China, entre outros. As apresentações no Edinburgh Fringe resultaram não apenas em prêmios, mas também em um projeto de dois anos focado na exploração das tradições vocais escocesas e gaélicas³. Só em 2019, as produções do Song of the Goat Theatre foram apresentadas em Berkeley (Universidade da Califórnia), Londres (The Globe), Xangai, Jerusalém (Festival de Israel) e no Grotowski Fest em Varsóvia. Neste último caso, a monumental produção de *Anty-Gone*, de Bral, encerrou – com enormes aplausos do público – o festival que foi uma grande celebração global do 20º aniversário da morte de Grotowski⁴.

¹ Para mais detalhes cf. “Grzegorz Bral: Cosmopolitan Experiments in Theatre,” in: *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe: 30 Years After the Fall of the Iron Curtain* ed by Kalina Stefanova and Marvin Carlson, Palgrave Macmillan 2021, pp. 1-15.

² Ela deixou o grupo em 2014

³ Cf. http://www.elevenhq.com/tg_portfolios/return-to-the-voice/. Acesso em 28 jun. 2019.

⁴ Cf. Ewa Bąk's review “39. WST *Anty-Gone* Tryptyk Teatr Pieśń Kozła,” <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/274285.html>. Acesso em 28 jun. 2019.

Apesar da frequente associação com Jerzy Grotowski, Grzegorz Bral sublinha que a sua única ligação pessoal com ele foi a experiência formativa de ver *Apocalypse cum figuris...* aos 16 anos. Foi essa produção que fomentou a sua vocação como artista de teatro ao longo da vida. Em 1988 juntou-se ao centro de práticas teatrais “Gardzienice”, de Włodzimierz Staniewski, onde trabalhou até 1991, logo se tornando um dos principais atores e formadores. Tendo a oportunidade de colaborar com a Royal Shakespeare Company e o Living Theatre, adquiriu uma experiência performativa indispensável, que mais tarde seria desenvolvida à sua maneira idiossincrática.

Bral deixou o “Gardzienice” e foi seguido em 1993 por Anna Zubrzycki, também atriz no centro, no que então foi visto como um “cisma” artístico, para seguirem caminhos profissionais independentes. O seu profundo interesse pela antiga tradição grega do ditirambo – um hino coral que louva o deus Dionísio – determinaria a direção da sua atividade artística, e motivou uma exploração inovadora das tradições vocais arquetípicas.

Ao longo dos anos, Grzegorz Bral conseguiu estabelecer a sua linguagem artística idiossincrática. Enraizada na tradição do teatro experimental polaco, a estética do Song of the Goat Theatre faz uso extensivo de tradições performativas e cantadas adaptadas de várias partes do mundo. As aspirações cosmopolitas de Bral parecem insaciáveis. Isto é visível não apenas numa das suas produções recentes, *The Warrior* – rotulada por Mirosław Kocur⁵ como uma obra-prima –, mas também na contribuição da companhia para a sexta temporada de *Vikings*, uma popular série dirigida por Michael Hirst. Há implicações estranhas, embora intrigantes, nessa colaboração de um teatro experimental com o mundo dos meios de comunicação de massa globais. Como afirma Grzegorz Bral, “nunca tivemos a oportunidade de atingir um público tão amplo em todo o mundo”. Essa é certamente uma forma interessante de adaptar aspirações artísticas ambiciosas à situação atual desse teatro nômade.

⁵ Antropólogo e diretor teatral polonês (Nota da edição)

AS CONDIÇÕES NUNCA SÃO IDEAIS: DIÁLOGOS COM MELANIE LOMOFF¹

Por Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

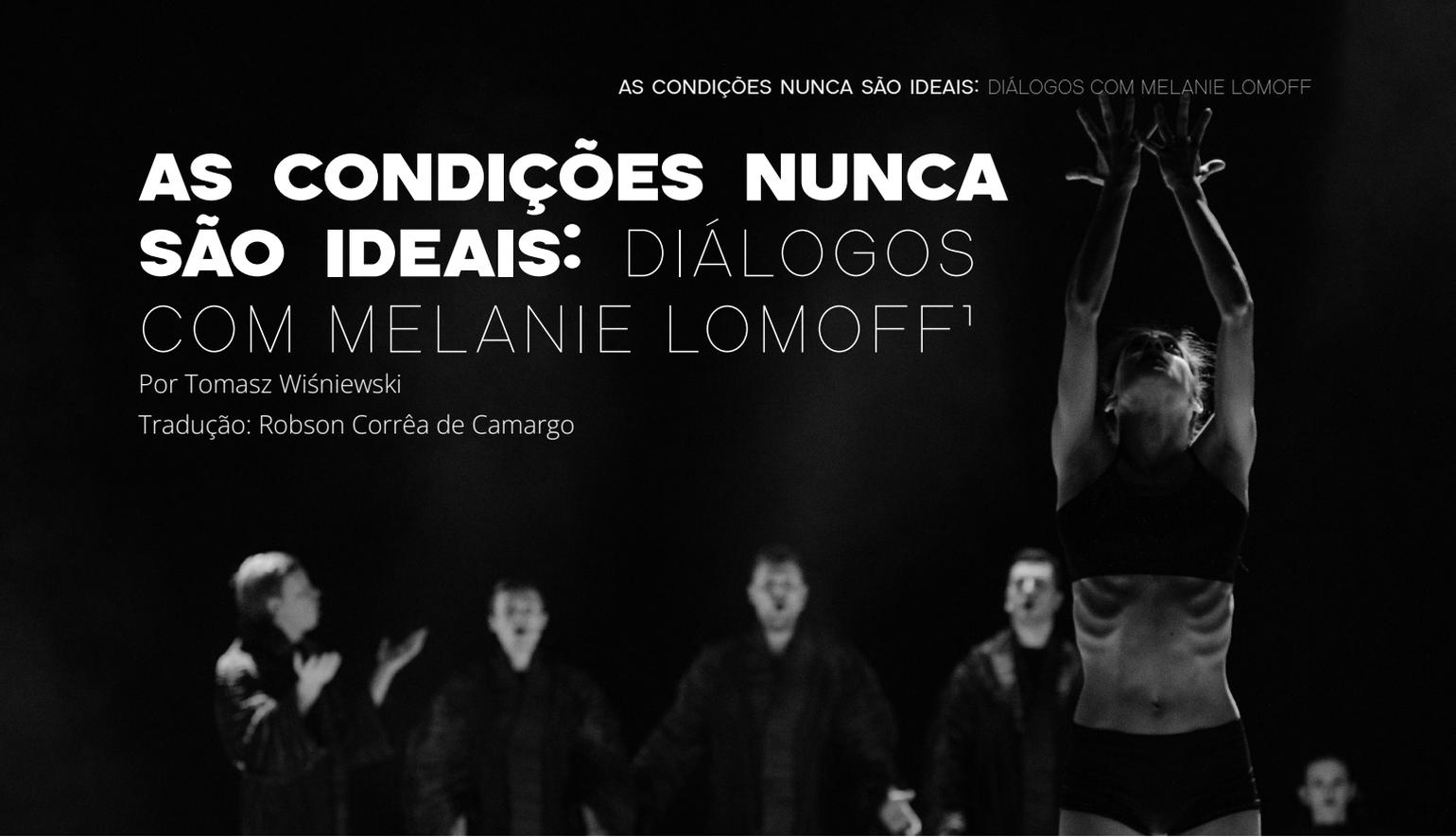


Foto: Edgar De Poray

O Song of the Goat Theatre foi fundado em 1996 por Grzegorz Bral e Anna Zubrzycki, e agora é dirigido pelo primeiro, em Breslávia, no oeste da Polônia. A natureza cosmopolita da companhia, sua base física e vocal, foi muito explorada na produção de *Anty-Gone*, que estreou em 22 de novembro de 2018. Inspirada na tragédia de Sófocles, essa apresentação magistral durou mais de três horas e consistiu em três atos: *As Sete Portas de Tebas* (Seven Gates of Thebes), *Anty-Gone* e *Ecstasy* (Êxtase). Em abril de 2019, *Anty-Gone* concluiu – sob enormes aplausos do público – o Grotowski Fest em Varsóvia, que foi uma celebração global do vigésimo aniversário da morte de Jerzy Grotowski. Melanie Lomoff, uma coreógrafa e dançarina independente da França, descreve sua colaboração com Grzegorz Bral para Tomasz Wiśniewski.

¹ Originalmente publicado em <https://thetheatretimes.com/the-conditions-are-never-ideal-in-conversation-with-melanie-lomoff/>. Assista a um breve trecho do espetáculo em <https://www.youtube.com/watch?v=3pSewPMNiWI>.

Tomasz Wiśniewski: Quando você conheceu o trabalho de Grzegorz Bral?

Melanie Lomoff: Grzegorz me convidou para o Brave Festival duas vezes, em 2014 e 2018, e foi assim que descobri seu trabalho. Em seguida, lectionei na London University of Performing Arts, no Ballet Institute, por uma temporada.

TW: Ontem assistimos à estreia de *Anty-Gone*, que resultou de sua colaboração com o Song of the Goat Theatre como coreógrafa. Você foi responsável pelo elenco de dançarinos. Como foi o processo de seleção do grupo?

ML: Grzegorz anunciou uma chamada aberta a quem quisesse e assim organizamos uma audição para quarenta dançarinos que foram selecionados com base em seus currículos e vídeos enviados. A audição foi realizada em julho de 2018 na Breslavia (Wrocław). Em seguida, decidimos quais seriam os 12 artistas com quem queríamos trabalhar.

TW: É impressionante que os dançarinos tenham vindo de várias tradições de treinamento, de modo que cada um tem um estilo de movimento distinto, que difere significativamente dos outros dançarinos. O processo de criar um conjunto a partir de indivíduos de características tão fortes foi um desafio para você?

ML: No início, não pareceu ser uma tarefa fácil, mas os melhores artistas devem ser capazes

de formar um coletivo depois de algum tempo. Caso contrário, algo estará faltando em seu conjunto de habilidades. Além disso, nesse projeto, há uma conexão entre os dançarinos e os cantores. A beleza é criada por sua interação mútua. Antes do início do projeto, conversei muito com Grzegorz sobre a natureza coletiva do nosso trabalho. Com a proeminência da música no espetáculo, teve cada vez mais sentido trabalhar como um grupo inteiro.

TW: Sim, mas, no início, você trabalhou sem os cantores para desenvolver a força da equipe de dançarinos.

ML: Sim, os dançarinos e os cantores começaram seu trabalho separadamente.

TW: Como você desenvolveu a linguagem gestual e a coreografia em geral? Até que ponto a inspiração veio da música? Quanto foi determinado pela linguagem? E até que ponto sua coreografia veio das pessoas com quem você trabalhou?

ML: Todos os ingredientes que você enumerou são importantes para mim. A música me inspirou muito, mas as palavras também. Depois, a fisicalidade dos dançarinos foi muito importante. Todos esses elementos me deram inspiração para criar movimentos. Como não estou acostumada a trabalhar dessa forma, foi uma experiência muito intensa. *Anty-Gone* é uma per-

formance, não é uma peça de dança. A música foi escrita antes de começarmos os ensaios de dança, portanto, mesmo nesse estágio inicial, precisávamos ter em mente que ela era uma parte importante do universo cênico. Por esse motivo, criar e praticar a coreografia foi muito interessante. Por mais feliz que eu esteja por ter vivenciado o processo, foi um desafio para mim. Em outros projetos, uma vez que o tema é estabelecido, sigo minha intuição e inspiração ao trabalhar de forma independente. Dessa vez, eu não estava sozinha nem era a diretora. Além das minhas ideias, havia ingredientes externos que eu precisava levar em consideração. Esse tipo de trabalho criativo foi certamente novo para mim.

TW: Na última semana de ensaios, houve momentos de sinergia entre os atores e os dançarinos. Lembro-me de você perguntar aos dançarinos se eles observaram a qualidade vocal que os cantores alcançaram. Eles concordaram que a música e a melodia eram particularmente inspiradoras naquele momento. Com que frequência você experimentou essa sinergia na prática?

ML: Esses são momentos mágicos. Você pode ensaiar por longas horas e dias, mas às vezes também há cenas que se transformam, como você está dizendo, em momentos de sinergia. Não é possível planejá-las ou apertar um botão para fazê-las acontecer. Não é possível explicar por que elas estão acontecendo naquele mo-

mento específico. Estou convencida de que, ao criar *Anty-Gone*, utilizamos esses momentos para desenvolver uma performance cada vez mais coerente. Os dançarinos e os cantores sentiram que estavam cada vez mais unidos. Eu diria até que essa peça tem um enorme potencial para se desenvolver ainda mais além do que vimos ontem.

TW: Mas, mesmo nesse estágio, o espetáculo já havia alcançado uma estrutura poderosa e os artistas conseguiram interações intensas. E a mudança do espaço de câmara em que vocês ensaiavam para o grande palco do teatro? Essa mudança deve ter sido particularmente importante para os dançarinos. Além disso, o design da luz introduziu parâmetros adicionais em seus movimentos. Você acha que trabalhar em um novo espaço é um desafio?

ML: Desafio é uma palavra forte, e a adaptação ao novo espaço foi simplesmente o que tivemos de enfrentar. Grzegorz disse algo muito interessante hoje: “Tente ser confiante, mais confiante no palco”. Como sou dançarina, sei exatamente o que está acontecendo no palco quando observo meus artistas. Sei quando eles têm dificuldades com o chão, com a luz ou quando algo dá errado. Eu sinto tudo isso. As condições nunca são ideais. Você sempre tem de lidar com a luz e, durante toda a minha carreira de dançarina, sempre tive dificuldades com a iluminação. Em *Anty-Gone*, o piso é branco, o que significa que o problema com a luz é ainda pior. Eles ficam com-

pletamente cegos quando vão para os bastidores. Eu assegurei aos meus dançarinos que sei exatamente o que eles estão passando. O piso é um pesadelo, pois, além disso, é tão brilhante que eles não conseguem enxergar. Cheguei até a comprar um talco especial para que eles pudessem se sentir mais confiantes ao se movimentar no palco. Eles têm que lidar com esse inconveniente durante toda a apresentação, então tive que me adaptar com eles, e não há muito tempo para se adaptar a essas novas condições. Isso faz parte do trabalho. Temos que nos adaptar. Portanto, mesmo que a luz fosse diferente, mesmo que o piso fosse diferente, haveria algo a mais para se adaptar. Pela minha experiência, sei que é sempre assim; em cada projeto, pode-se dizer que as condições não são ideais. Mas, como na vida, é preciso ser flexível.

TW: Seus dançarinos frequentemente trabalham horizontalmente em grupos. Às vezes, eles se movem para baixo e trabalham no chão com uma fisicalidade acentuada de força quase de ginasta. Algumas de suas formações são repetidas várias vezes. Você pode revelar algumas de suas intenções coreográficas?

ML: Tive diferentes tipos de inspiração. Grzegorz tentou me explicar de que tipo de dança ele gosta e em que tipo de movimento está interessado. Ele me mostrou muitas imagens, fotografias e alguns vídeos de dança. Tentei combinar tudo isso com meu próprio estilo, que tem raízes no balé e

é filtrado pela dança-teatro contemporânea, de modo que há uma mistura de tudo isso. Como coreógrafa, estou cada vez mais interessada em movimentos que não sejam necessariamente determinados pelas convenções do balé, mas que visem a algum tipo de precisão. Após minha jornada na carreira de dançarina, estou voltando à fonte. Para mim, é vital alcançar não apenas a clareza do corpo, mas também a clareza na linguagem do corpo.

Não é minha intenção apresentar movimentos violentos porque isso não refletiria meu estilo interior. Não é o meu tipo de dança, então é por isso que você não vê isso na apresentação. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais Grzegorz me convidou para colaborar com ele? Ele já estava bem ciente do que queria alcançar e sabia o que esperar de mim.

TW: Conte-me um pouco sobre sua formação artística.

ML: Fui treinada em balé, depois recebi um convite para participar de um grupo de balé, mas decidi tentar com dançarinos africanos e de hip-hop. Isso foi muito inspirador porque tive a chance de conhecer um novo mundo depois de trabalhar com Alain Platel, que é um diretor e um ser humano incrível. Depois de fazer turnês pelo mundo com essa companhia por 17 anos, decidi novamente mudar minha carreira. Concentrei-me em desenvolver uma linguagem corporal

mais pessoal e, por isso, busquei inspiração na leitura, pintura, audição de música e outras fontes. Em um determinado momento, percebi que o que eu queria desenvolver estava dentro de mim. Com isso em mente, comecei a dançar e cheguei onde estou agora.

TW: *Anty-Gone* consiste em três partes. Na primeira, chamada *Sete Portas de Tebas*, não há dançarinos e a história se desenvolve verbal e vocalmente. Na segunda parte – *Anty-Gone* – a sincronia entre os cantores e os dançarinos é estabelecida, e o equilíbrio entre os dois é mantido. Mas na terceira parte – *Ecstasy* – os dançarinos assumem a liderança, e sua presença no palco é crucial para a linguagem cênica. Uma certa concisão física parece caracterizar essa parte final e é mais curta, na qual a expressão visual de um pulso, de um batimento cardíaco, é a mais proeminente.

ML: Acho que não vejo a performance dessa forma porque ela é muito recente. Eu realmente me concentro na arte coreográfica. Não me fiz uma pergunta como essa; não notei isso, mas é uma ideia com a qual me deparei antes. Quando Grzegorz me falou sobre *Ecstasy*, pensei no gesto de mão a que você se refere, porque gosto muito do trabalho das mãos e, para mim, em algumas cenas, parece o batimento cardíaco, mas também como um pedido de ajuda. Parece sugerir essas duas possibilidades.

TW: A estrutura da terceira parte se baseia em uma sequência de movimento, canto, fala e, em seguida, movimento novamente. Em alguns episódios, seus dançarinos ecoam a imagem criada na primeira parte, em que os artistas usavam baquetas como se estivessem tocando tambores de ar. É uma história maravilhosa quando você vincula essas imagens, pois elas unem partes distantes da apresentação.

ML: Isso é muito bom! Na terceira parte, relacionamos a história de Antígona com o corpo de Chiara. Todos os outros elementos estão, nesse ponto, mais no corpo do que em qualquer outro lugar.

TW: Na segunda parte, parece-me que, apesar de toda a interação, sinergia e fisicalidade, o movimento dos dançarinos é mais ornamental.

ML: Não concordo que seja ornamental no sentido que é utilizado na ópera. Embora não seja uma peça de dança, o movimento não é marginal aqui. O som e a dança estão interligados. Os cantores de Grzegorz e a música composta por Maciek Rychły são proeminentes e, portanto, é difícil não dançar no ritmo ou coreografar a dança com base nele. Estou muito feliz com o que conseguimos nessa etapa, mas ainda há espaço para melhorias.

TW: Então você está sempre pensando em melhorias?

ML: Isso se deve ao fato de essa performance ter muitas dimensões – em termos de volume, de potência, de precisão e escavação. Por um lado, Maciej Rychły sabe exatamente como expressar os sentimentos que deseja por meio da música e como transmitir esses sentimentos ao público. Por outro lado, Grzegorz Bral tem um poder incrível de dirigir as pessoas – ele sabe exatamente o que dizer a cada artista para atingir seus objetivos.

Ao falar sobre minha parte, eu diria que, em vez de enfrentar desafios, estou ainda cavando para descobrir como transformar os detalhes existentes em detalhes mais bonitos. Quero torná-los mais brilhantes e melhores.

TW: Há alguma cena no espetáculo em que você se surpreendeu com o resultado?

ML: Acho todas as partes lindas e gosto de ver todos os dançarinos, e espero que não seja só porque a coreografia é minha. É intrigante ver as cenas em que o início de uma linguagem está se desenvolvendo. Mas tenho consciência de que o processo ainda não terminou e vejo um enorme potencial em tudo isso. É difícil para mim falar de coreografia, mas tenho minhas partes musicais favoritas. Algumas das músicas que me dão arrepios e me inspiram são sobre sentir muita falta de alguém. Às vezes, a música parte meu coração, mas de uma maneira boa.

Minha experiência em turnês sugere que a primeira apresentação nunca é completa, ou ficaríamos entediados rapidamente. Mas estou muito satisfeito com o que temos. Ontem eu estava muito animada e feliz.

TW: O quanto a sua coreografia está mudando nesse estágio atual?

ML: No momento, não posso colocar meus dançarinos em uma situação muito difícil, portanto, está tudo bem estável. É preciso lembrar que tivemos apenas duas apresentações, mas mesmo na última semana, foi bastante dinâmico. Mas posso ver onde o projeto pode chegar se continuarmos trabalhando. Acho que o projeto deveria ser assim, e ainda estou pesquisando. Deixe-me comparar minha situação com a de um pintor que um dia tem de dizer: “Ok, estou olhando aqui, estou olhando ali, e está terminado”. Mas com a dança, ela está viva para sempre. Mesmo quando sinto que a forma da minha coreografia está completa, ainda há coisas que o dançarino deve injetar para manter a performance viva.

TW: É disso que se trata a arte performática: de manter a performance sempre viva.

ML: Quando você já fez a mesma apresentação 200 vezes, precisa encontrar uma maneira de mantê-la viva. Minha experiência sugere que não é preciso renová-la, mas continuar buscando, continuar cavando.

TW: Houve alguma surpresa durante o processo? Houve algo que você não esperava?

ML: Para ser franca, no início eu não tinha nenhuma expectativa. Comecei como se fosse com uma tela em branco porque gostava muito do trabalho de Grzegorz e conhecia os dançarinos. A única coisa de que eu tinha certeza era que mergulharia em um mundo artístico diferente do meu, então estava preparado para ser muito flexível, aberto e pronta para qualquer possibilidade. Algumas coreografias foram criadas muito rapidamente. Em alguns casos, eu a associei à música; em outros, foi Grzegorz quem me surpreendeu com decisões imediatas e apropriadas. Esses momentos foram mágicos e me surpreenderam muito.

TW: Seus dançarinos tiveram muitas oportunidades de improvisar?

ML: Não é bem assim. É poderoso quando os dançarinos não improvisam porque, como artistas, eles deveriam ter uma linguagem. Na minha opinião, quando os dançarinos improvisam, eles perdem a linguagem. Gosto quando os dançarinos sabem o que estão fazendo, porque se tivermos que nos apresentar duas vezes e improvisarmos nas duas noites, uma será ótima e a outra será muito menos boa. Toda a apresentação requer uma estrutura que crie um sentimento apropriado tanto para a história quanto para as emoções, e não se

trata de sua própria interpretação. É claro que, no início, dei a eles alguma liberdade para ver o que tinham a oferecer.

TW: Em geral, seu trabalho é baseado na França atualmente?

ML: Em nenhum lugar especificamente. Sou francesa e moro em Paris. Este ano, vou trabalhar um pouco mais em Paris, mas me recuso a ter minha própria empresa porque não quero fazer administração. Teria que dedicar a maior parte de minha vida a isso. Prefiro aproveitar as oportunidades que a vida me oferece.

Transcrição: Anna Głuszek

CONVERSA COM IVÁN PÉREZ, FUNDADOR DO INNE E COREÓGRAFO DO SONG OF THE GOAT THEATRE¹

Por Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo²



Primeira Filá: Yi-Wei Lo, Will Thompson, Ines Belder Nache, Leon Poulton, Orla McCarthy, Christopher Tandy. Segunda Filá: Łukasz Wójcik, Dimitris Varkas, Magdalena Wojnarowska, Anu Almagro, Natalia Vos. Foto: Mateusz Bral.

Em 2016, o Song of the Goat Theatre comemorou o vigésimo aniversário de sua existência. Fundado por Grzegorz Bral e Anna Zubrzycki em 1996, atualmente é dirigido por Grzegorz Bral, em Wrocław, na Polônia. A natureza cosmopolita da companhia, com base física e vocal, foi bem refletida na turnê global do ano passado, que incluiu os EUA, a Geórgia, o Chile, a China e a Espanha. Em 2 de dezembro de 2016, apresentou seu novo espetáculo, *Wyspa* (Ilha). Vagamente inspirada em *A Tempestade*, de Shakespeare, a produção é o resultado de uma estreita colaboração do Song of the Goat Theatre com seis dançarinos da companhia INNE. Iván Pérez, fundador da INNE e coreógrafo de *Ilha*, descreve sua colaboração com Grzegorz Bral em uma conversa com Tomasz Wiśniewski.

¹ Original publicado em inglês no site <https://thetheatretimes.com/conversation-ivan-perez-founder-inne-choreographer-song-goat-theatre/>

²[NT] Há um vídeo no Youtube onde você pode observar um minuto e meio do espetáculo, aconselhamos você a assisti-lo para ter uma ideia da beleza da montagem e para que se entenda os elementos de sua elaboração na conversa a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=WenSPljFp5I&t=2s>

Tomasz Wiśniewski: Você pode comparar os ensaios realizados com o *Song of the Goat Theatre* e sua maneira habitual de trabalhar com dançarinos?

Iván Pérez: Foi um processo muito específico porque os atores-cantores precisaram de muito tempo para criar e aprender as músicas. Demorou algumas semanas até que eu tivesse as músicas prontas para trabalhar com os dançarinos. Nesse meio-tempo, havia duas equipes separadas. Enquanto seis dançarinos trabalhavam em gravações fornecidas pelos cantores, 13 cantores criavam novas músicas. É claro que havia reuniões conjuntas em que tentávamos juntar as ideias. Testávamos um pequeno esboço da coreografia com uma das músicas existentes para decidir se elas funcionavam juntas ou não.

TW: Então a sequência foi primeiro as músicas, depois os movimentos?

IP: Sim, de fato. É preciso lembrar que a música foi escrita primeiro e a letra veio depois, o que significa que os artistas começavam a aprender as melodias das músicas e depois traziam a letra. Por isso, levamos algum tempo para garantir que o nível de construção fosse tão detalhado quanto o das músicas. Nesse meio-tempo, desenvolvemos um material que não estava ligado a nenhuma música específica, mas aos temas inspirados pelos tópicos da apresentação. Isso, eventualmente, aceleraria novas

composições explorando o material existente que não pertencia a nenhuma música específica. Em outras palavras, algumas das coreografias foram moldadas por músicas específicas, enquanto outros materiais se desenvolveram independentemente e tinham sua linguagem e mensagem individuais. Precisávamos encontrar músicas para esse material. Como você pode ver, foi um processo muito flexível. Não usamos um método único ou coerente, mas misturamos diferentes metodologias para construir e manobrar dentro desse tipo diferente de material, com movimento e canto.



Orla McCarthy. Foto: Mateusz Bral

TW: A construção de uma performance parece ser muito importante para você. Como você colocou todos esses episódios em uma sequência?

IP: Isso aconteceu no último estágio da produção. Quando começamos a construir a apresentação, sentimos que estávamos ficando sem tempo. Tratamos as transições não apenas como

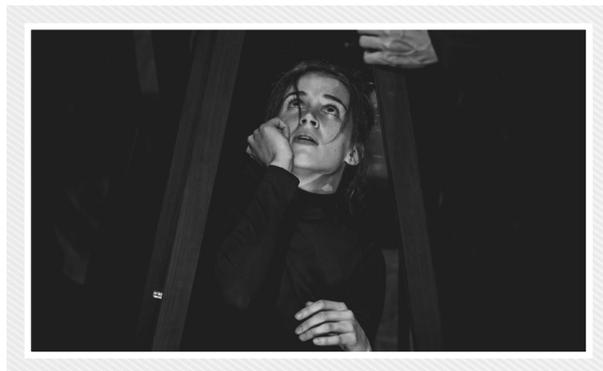
links entre músicas, capítulos ou episódios, mas também como peças autônomas de coreografia. Algumas dessas transições são como músicas, pois envolvem som, cantando junto com objetos em movimento no espaço.

TW: Você não usa muitos adereços, mas eles criam imagens memoráveis. É visualmente impressionante quando os espelhos prendem Orla Mc Carthy, a líder, em uma espécie de gaiola ou caverna. Como você chegou a esse conceito?

IP: No primeiro dia de ensaios, começamos com um espelho. Na tentativa de explorar seu potencial, desenvolvemos uma cena em que os dançarinos se movem no espelho e confrontam Orla. Dessa forma, encontramos algumas imagens interessantes. No dia seguinte, trabalhamos com três espelhos e eles se mostraram úteis. Passo a passo, nos acostumamos com eles e depois os deixamos de lado. Depois de algum tempo, precisei que Orla fizesse um solo e trouxe os outros cinco dançarinos com cinco espelhos. Eles formaram um semicírculo em torno dela, que mais tarde se transformou na sequência que permaneceu na apresentação. A imagem apareceu de forma quase acidental quando interagimos com o elemento na sala de ensaio, e apenas seguimos o que estava acontecendo. No momento em que a imagem apareceu, percebemos seu poder e sabíamos que ela se transformaria em um de nossos principais símbolos

TW: Seu programa inclui fotos de ensaios com imagens que não aparecem na apresentação.

IP: A imagem com bandagens que você pode ver no programa ilustra adereços que contribuem para o processo criativo como desencadeadores de material, ideias ou conteúdo, mas que eventualmente não precisam permanecer. No entanto, o efeito proporcionado pelas bandagens está incorporado à performance. No entanto, se mantivéssemos esse gatilho, subestimaríamos o que foi alcançado dessa forma. O espectador se concentraria nessa ferramenta poderosa. Foi uma decisão de última hora. Um dia, procurei Gregor e disse: “Tenho a forte sensação de que não precisamos dessa imagem agora.”



Orla McCarthy. Foto: Mateusz Bral

TW: Voltemos então aos espelhos. É interessante que você possa ver o reflexo de um público neles.

IP: É interessante notar que não é o objeto em si que cria significado. É o que o espelho reflete, o

que o espelho produz, que se torna o trabalho, a magia, uma metáfora, uma sombra. Essas são ferramentas muito simples que oferecem possibilidades universais. Mas dentro do contexto da performance, os espelhos encontram poder transformador. Eles são capazes de mudar seu significado habitual devido à maneira como são usados. Você viu uma gaiola ou uma caverna. Eles também formam um rio. Eles se tornam fogo. Produzem sombras e situações de peso. Ao contrário das bandagens, os espelhos mudam facilmente seu significado.

TW: Vamos falar sobre sua cooperação com Grzegorz Bral. Como vocês chegaram à decisão de eliminar as bandagens? Vocês continuaram discutindo a tomada de decisões ou talvez tenham concordado que o movimento é de sua responsabilidade e que a comunicação vocal é dele, partindo do pressuposto de que vocês não cruzam o campo um do outro?

IP: Em todo o processo de negociação, havia um senso de territorialidade devido à nossa experiência. Mas Gregor sempre comentou sobre como os dançarinos respondem ao espaço, ou como exploram sua energia pessoal. Sim, ele tinha muito a dizer a eles. Seu objetivo era inspirar os dançarinos. Da mesma forma, eu tinha muito a oferecer aos artistas. Abordar os artistas do outro lado era um elemento de entrar e sair de nossa própria experiência.

Mas a performance é outro assunto. É uma espécie de universo duplo. Embora ele seja o diretor e eu o coreógrafo, precisamos nos lembrar de que ser diretor é uma parte importante da profissão do coreógrafo. Eu contribuo de fato para a criação do que Gregor dirige. Ideias como estética, ritmo e estrutura eram tanto dele quanto minhas.

Mas é claro que a colaboração precisava ser feita com cuidado. As bandagens apareceram. Depois foram retiradas. Gregor as queria de volta. Tive que me opor a isso dizendo o quanto eu achava que elas eram desnecessárias. Nesse ponto, ele concordou comigo. Somos intuitivos o suficiente para sentirmos uns aos outros. Havia uma sensação de poder, de mudança de poder e de dinâmica de poder. Nessa dinâmica de poder, fomos forçados a articular nossas próprias decisões. Portanto, tivemos que aprimorar nosso propósito criativo ou artístico por trás de nossas decisões. Se eu quisesse tirar ou acrescentar algo, eu realmente precisava saber o motivo. Eu tinha que explicar isso ao Gregor, mas também acontecia o contrário. Isso nos tornou muito críticos em relação às nossas próprias escolhas, pois sabíamos que havia outra pessoa com quem precisávamos chegar a um consenso.

Deve ter sido interessante também para Gregor, pois é a primeira vez que ele colabora dessa forma com outro artista. Eu já tive colaborações anteriores nesse nível. As colaborações anteriores me deram muita experiência e, dessa vez, eu

tinha mais ferramentas para poder nos orientar sempre que ficávamos presos em algo. Mas Gregor sempre foi muito receptivo. Sempre podíamos voltar ao núcleo e discutir o que estávamos buscando no desempenho. Afinal de contas, nosso principal objetivo é deixar algo que ressoe no espaço e que o público sinta em vez de entender.

TW: Você acha que houve algo específico em sua colaboração com Grzegorz? Ele conseguiu surpreendê-lo?

IP: Houve alguns momentos em que ele foi inspirador de uma forma que realmente me impressionou. Ele estava pronto para falar sobre outras dimensões da compreensão do mundo. Por exemplo, de uma perspectiva de vibração, de expansão de nossos corpos e das maneiras como nossas energias se comunicam além do físico ou do que podemos ver. Ele realmente se atreve a falar sobre assuntos que são invisíveis. Não porque não possamos vê-los, mas porque eles não estão lá. Achei isso muito corajoso, pois vivemos em um mundo real que podemos tocar. Podemos falar sobre o que podemos tocar e o que podemos ver. Mas quando começamos a falar sobre coisas que não vemos, as pessoas ficam céticas.

TW: Imediatamente.

IP: Imediatamente. Há um elemento místico de sua percepção da vida que entra no trabalho. A

maneira como ele articula isso com seu pessoal é bastante fascinante. Eu consigo me conectar com muitas dessas ideias, mas tenho a tendência de intelectualizá-las. Gregor me inspirou a não ter medo de me envolver em tais discussões. E acho que elas são realmente valiosas no sentido artístico. Podemos aprender muito com o conhecimento subconsciente, intuitivo e sensorial que podemos perceber por meio do corpo.

Mas é claro que há elementos que eu questionaria. Representamos duas gerações diferentes. Sou muito mais jovem que Gregor e ele é mais experiente no sentido profissional. Em 2016, ele comemorou o vigésimo aniversário do Song of the Goat Theatre e eu acabei de fundar minha companhia. Estou no início de meu desenvolvimento artístico e ele é um artista maduro. Discutíamos sobre certos métodos de nosso trabalho. Essa discordância foi interessante para nós dois. Estar envolvido em uma colaboração com um artista de seu status me permitiu perceber de que geração sou e definir meu ponto de vista. Ainda assim, eu estava bastante aberto a aprender com sua experiência.

TW: Não falamos muito sobre Shakespeare, não falamos muito sobre o título. Não tenho certeza se quero falar sobre essas coisas...

IP: Porque o título foi um ponto de partida para fazermos um trabalho que carrega muito mais do que Shakespeare. Shakespeare nos ajudou

a começar, e há muito de Shakespeare na produção. Mas é um elemento como muitos outros elementos que entram, como Donald Trump, meu novo relacionamento, etc. etc. - Nos permitimos a colocar nossas vidas nesse trabalho. Você permite que sua vida entre no trabalho porque há espaço suficiente para você fazer isso. Portanto, acho que *Ilha* foi outra maneira de reabirmos essa visão gigantesca da ilha de Shakespeare - o eu.

TW: Também abre o que está entre você e eu - uma ilha na cena. A ilha é o tablado que permite a comunicação.

IP: Transferir-se para fora da realidade. Há um elemento de suspensão nessa peça, uma metáfora de ar, de deslocamento, de dimensão, por causa do espelho, por causa da elevação das cadeiras. Há algo no ar que é o desejo de respirar. Por fim, a peça é uma espécie de ato suspenso nos ombros. De alguma forma, sinto os elementos. Esta ilha é um lugar onde podemos explorar coisas que não estão ligadas ao mundo material, mas talvez a um mundo mais espiritual. É mais profundo, mais profundo, mais pessoal, mais metafísico, mais poético, mais compassivo, mais emocional. É uma metáfora desse espaço em que podemos entrar, dentro.

Wrocław, 2 de dezembro de 2016.

Transcrição: Kaja Wiszniewska-Mazgiel

VIVACIDADE NO TEATRO EXPERIMENTAL POLONÊS, A PARTIR DE 1918¹

OU 100 ANOS DE TEATRO LABORATÓRIO NA POLÔNIA

Por Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

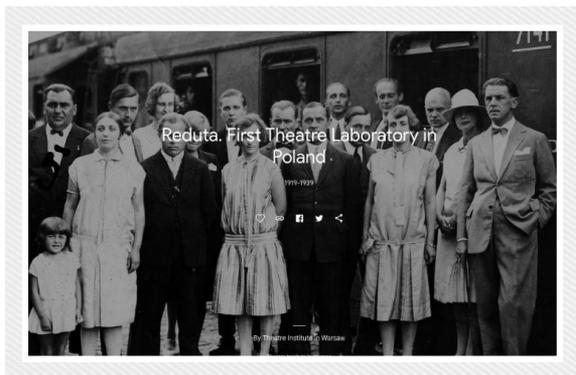


Imagem de <https://artsandculture.google.com/story/reduta-first-theatre-laboratory-in-poland-theatre-institute-in-warsaw/SQXhvxXIWu5llw?hl=en>, domínio público. Site com imagens dessa importante companhia de Varsóvia e Vilnius: Reduta, uma das iniciadoras do teatro experimental polonês. Seus membros entendiam o teatro como parte de um ciclo cerimonial e social. Atuante entre 1919 e 1939 em Varsóvia e Vilnius (1925-1929).

1.

Em 6 de agosto de 2014, o Teatr Pieśń Kozła, conhecido internacionalmente como Song of the Goat Theatre (Teatro da Canção da Cabra), estreou *Return to the Voice (Retorno à voz)* no Edinburgh Fringe Festival (Escócia), um dos grandes festivais de teatro alternativo da contemporaneidade. Esse foi um momento muito especial para a companhia. A apresentação culminava a pesquisa de quase dois anos sobre as antigas tradições da música gaélica e escocesa e foi encomendada pela Eleven e pelo Summerhall, programa de artes performáticas, após o incrível sucesso da apresentação anterior

¹ Uma primeira versão original deste artigo foi apresentada como abertura da conferência "100 Years of Identity: Theatre and Culture in Europe after 1918", organizada pela Associação Internacional de Críticos de Teatro (AICT), em 12 de setembro de 2018. A conferência fez parte do Festival das Capitais das Nações do Centenário, realizado entre 10 e 17 de setembro de 2018, em Bucareste, Romênia. Uma versão posterior foi publicada em inglês como "Liveness in Polish Experimental Theatre since 1918" em: Weber Santos, Nádia Maria; Corrêa de Camargo, Robson (orgs.): *Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades*, Série História, Cultura e Identidades, vol. 1, no. 7, 2019, Porto Alegre, Editora Fi, pp. 22-33. Este artigo desenvolve os anteriores.

do *Songs of Lear* (Canções de Lear), inspirada em Shakespeare, no Edinburgh Fringe em 2012. As reações a *Songs of Lear* foram memoráveis. Marc Trueman descreveu “uma desintoxicação de corpo inteiro; catarse pura, simples e transcendente”. O crítico do The Sunday Herald chamou o espetáculo de “um trabalho de beleza profunda e de estremecer a alma” e Claire Simpson concluiu sua avaliação para a Fringe Review de forma bastante explícita: “Esta é uma peça de teatro muito especial que me deixou emocionada com a beleza de seu som. Não posso fazer justiça a ela – apenas vá vê-la, ouvi-la, senti-la”. Claire Simpson enfatiza o que considero a essência da estética do Song of the Goat Theatre. É fundamental que se entenda que as características estéticas em questão coincidem com aquelas que caracterizam os caminhos do teatro experimental polonês há pelo menos cem anos. Em primeiro lugar, busca-se o que está além do verbal; em segundo, sua principal ambição tem sido criar um tipo de comunicação emocional que foge à descrição precisa; e, em terceiro lugar, ele tem se baseado em um profundo contato ao vivo entre todos os envolvidos na performance – atores/cantores/performers e o público.

O site criado pela companhia para o *Return to the Voice* (*Retorno à voz*) confirma que o sentido de envolvimento pessoal da plateia foi crucial nesse caso:

A performance conta muitas histórias, não uma literalmente singular. É um convite – voltamos no tempo para muitos lugares diferentes, para mui-

tas pessoas diferentes, e você experimenta uma jornada muito incomum conosco. Talvez vá para o ‘Coração das Trevas’ ou talvez veja uma ‘Terra Desolada’. Tudo depende de sua imaginação.

Acho sintomático que o tema de uma viagem e o de encontro, fundamentais, desde os escritos épicos da literatura antiga, sejam usados para descrever a performance e, por outro, que as obras-primas da literatura modernista inglesa, mais recente – *Heart of darkness* (1899), romance do escritor impressionista inglês/polonês Joseph Conrad, e *Wasteland* (1922, poema de T. S. Eliot) – sejam usadas como pontos de referência intelectual. A estrutura temporal estabelecida dessa forma é muito importante para o argumento geral. Até mesmo o título da peça – *Return to the Voice* – sugere que, ao discutir a performance contemporânea, deve-se levar em consideração o enorme potencial diacrônico das práticas envolvidas no processo criativo, de seus ecos no tempo.

2.

Em seu *Mito do Eterno Retorno* (1954), o romeno Mircea Eliade afirma que “a concepção antiga do templo como *imago mundi*, a ideia de que o santuário reproduz o universo em sua essência, passou para a arquitetura religiosa da Europa cristã: a basílica dos primeiros séculos de nossa era, como a catedral medieval”, e sintetiza: “reproduz simbo-

licamente a Jerusalém Celestial”. Os ecos dos binários arquetípicos entre o sagrado e o profano, entre o centro e as periferias, eram muito claros no caso de *Return to the Voice*, como têm sido, em geral, na história do teatro experimental polonês desde 1918, como iremos descrever.

Grzegorz Bral, diretor e cofundador do Song of the Goat Theatre, enfatizou várias vezes que o convite aos teatrólogos poloneses para explorar as tradições musicais folclóricas escocesas e gaélicas em extinção, no momento em que se aproximava o referendo sobre a independência da Escócia, que ocorreu em 14 de setembro de 2014, foi um gesto muito generoso oferecido pelos produtores escocesas. Acho que essa decisão não apenas expressou o apreço pela inquestionável maestria artística da companhia, mas também se baseou no reconhecimento de fortes afinidades nas atitudes românticas em relação a noções como identidade nacional, natureza selvagem genuína, autenticidade preservada nas margens da cultura, bem como o papel do teatro na criação de um senso de pertencimento em constante evolução.

No caso de *Return to the Voice*, as conotações artísticas e nacionais foram entrelaçadas no simbolismo religioso descrito por Eliade. A apresentação inicial não só foi realizada no festival de teatro mais importante do mundo em língua inglesa, mas também foi colocada em um local extraordinário, o espaço sagrado da catedral medieval de St Giles, conhecida como High Kirk de Edimburgo, ou

a Igreja Mãe do Presbiterianismo. Em outras palavras, as 14 canções gaélicas que a companhia polonesa selecionou durante suas expedições à Ilha de Skye, Lewis e Harris, bem como nos arquivos da Escola de Estudos Escocesas da Universidade de Edimburgo, foram transpostas por meio da experiência artística específica dos membros da companhia para restabelecer o valor de uma voz ao vivo. Embora, como Grzegorz Bral admite, eles tenham se sentido, às vezes, como “invasores culturais”, o Song of the Goat Theatre conseguiu criar uma performance genuinamente intercultural que revalidou esferas anteriormente marginalizadas da cultura escocesa. É fundamental que a explosão cênica tenha sido bem marcada, entrelaçada no simbolismo de proveniência artística (Edinburgh Fringe), religiosa (St Giles Cathedral) e política (o Referendo da Independência).

Foi John Purser – considerado por Bral “um guru dos etnomusicólogos escocesas” – quem apresentou ao conjunto polonês as tradições musicais cultivadas na Ilha de Skye. A sua apreciação do resultado final do trabalho da companhia – a apresentação concebida por 12 cantores de várias partes da Europa, seis mulheres vestidas de branco e seis homens vestidos de preto – talvez seja melhor compreendida quando examinamos sua compreensão do papel da voz na diacronia cultural. A documentação audiovisual da expedição à Ilha de Skye, realizada em setembro de 2013, registra John Purser dizendo que:

Uma das grandes vantagens da história da música é que você capta a respiração humana viva, os sons que as pessoas ouviam há muito tempo. É muito diferente de olhar para uma pintura. É bem diferente de ler um livro. Para cantá-lo, para tocá-lo [...] **você usa o corpo inteiro de uma forma ou de outra e isso traz de volta a vida humana. E você sabe que quem fez isso há quinhentos anos, há mil anos ou há três mil anos, teve de fazer as mesmas coisas, teve de respirar dessa maneira, fazer sua vida funcionar dessa maneira, fazer seus braços ou dedos se moverem dessa maneira. E vocês estão fazendo o mesmo.** [Essa é a essência da Escócia" (grifos do autor).

Para resumir as questões que mencionei até agora: em primeiro lugar, a sensação de vivacidade que está enraizada no encontro performático de seres humanos individuais, e de tradições culturais escocesas e polonesas antigas/contemporâneas; em segundo lugar, a exploração contemporânea do mito romântico da autêntica natureza selvagem; e, por fim, a projeção musical da sincronia na diacronia. Para trazer alguns elementos da performance até aqui comentada, gostaria de indicar ainda outro documentário curto sobre a obra chamado simplesmente *Return to the Voice* (Retorno à voz), que está disponível on-line².

3.

É intrigante ainda o fato que, embora a maioria das músicas tenha sido executada em gaélico, nenhum dos cantores conhecia ou entendia o idioma. Como Anna Maria Jopek, uma famosa cantora de jazz polonesa, que fazia parte do elenco da apresentação original de *Return to the Voice*, admitiu, essa subordinação radical da semântica verbal à estética puramente sonora gerou ansiedade durante o canto – afinal, os membros da plateia que falavam gaélico reconheceriam imediatamente a incompetência linguística dos artistas e outras deficiências desse tipo. Por mais compreensível que seja essa autoconsciência artística, ela nos leva de volta à discussão que dominou o teatro polonês imediatamente após a conquista da independência.

Em uma carta, frequentemente citada, ao escritor modernista Władysław Orkan, datada de 1º de outubro de 1919, Juliusz Osterwa, a figura-chave da Reduta, uma das principais companhias experimentais da Polônia recém-independente, explicava que, embora seu conjunto funcionasse como um teatro regular para o mundo externo, seu treinamento interno era modelado no conceito de

² <https://www.youtube.com/watch?v=64Aw4RKYHlc> (Acesso em 27 mar. 2019)

estúdio (studio). Reduta, companhia famosa por desenvolver um trabalho de alto padrão, tinha como objetivo “implementar um princípio de estúdio e confrontar a vida com testemunhas, em vez de atuar para um público”. Osterwa declarava que a peça de Orkan, Pomsta (A Vingança), seria “tratada pelos atores como um evento, e não como um espetáculo”. Para qualquer pessoa familiarizada com a evolução dos conceitos de performance desenvolvidos posteriormente por Jerzy Grotowski, a partir da década de 1960, essa declaração deve parecer familiar. É verdade que o ethos do trabalho criativo estabelecido pela Reduta em Varsóvia e Vilnius, entre 1919 e 1939, foi percebido por Grotowski e por muitos outros criadores de teatro experimental na Polônia como um modelo a ser seguido. Em um de seus livros sobre Grotowski, Zbigniew Osiński – um reconhecido estudioso de teatro polonês – afirma: “A Reduta não era apenas um teatro, mas, e não menos importante, era um lar para atores e técnicos, um lar para seu trabalho criativo” (1998: 18)³.

Na sua época os críticos frequentemente trataram a Reduta apenas como um teatro decorativo, não muito importante, diferente da vida séria do teatro institucional. Mas o conceito da Reduta de desenvolver novos padrões de treinamento diário de atores, a insistência em estabelecer novas relações entre o palco e o público, no seu encontro, resultam na conceituação, nesse estágio inicial do teatro independente polonês, da noção de produzir “um evento ao vivo” que deve acontecer no teatro. Apesar de suposições muito posteriores cunhadas por Philip Auslander (*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, 1999), Osterwa está escrevendo, já em 1919, sobre a produção de um evento “ao vivo” que deve ser co-participado no teatro.

Atualmente há um consenso geral de que a Reduta deve ser tratada como um mito fundador (*founding myth*) do que é reconhecido internacionalmente como “o teatro experimental polonês”. A companhia foi estabelecida em Varsóvia em 19 de novembro de 1919 por Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski, ambos nascidos na Eslováquia (vale a pena mencionar ainda a formação deste último em estudos geológicos, especialmente no contexto do imaginário dominante em espetáculos

³ Osiński. Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, słowo/obraz terytoria* Gdańsk 1998.

como *Return to the Voice*)⁴.

Deixando de lado algumas outras realizações importantes da Reduta, gostaria de enfatizar o seguinte: seu engajamento social, inúmeras turnês pelas fronteiras culturais da Polônia da época (as chamadas “Kresy”, que hoje fazem parte da Bielorrússia e da Ucrânia) e a ideia de desenvolver um teatro monumental e sagrado que transporia imagens de Adam Mickiewicz e Juliusz Słowacki – as duas figuras-chave do romantismo polonês – para a visão essencialmente polonesa de – como se postulava na época – constituir uma disciplina artística autônoma em que o diretor e os atores deveriam assumir o papel decisivo.

Parafraseando Leon Schiller – outra figura importante de teatro que colaborou com a Reduta – depois dos monumentos do drama folclórico-religioso dos séculos XII e XIII, e depois das conquistas do romantismo que foram seguidas pelas peças de Stanisław Wyspiański, “podemos começar a construir o teatro inexistente no mundo todo, um teatro polonês monumental e sagrado (*we can begin to build the theatre non-existent in the wide-world, a Polish monumental holy theatre*)”.

Observamos aqui uma declaração muito importante. Schiller expressa de forma concisa, nessa passagem, de um ensaio de 1919, intitulado “The Director’s Education” (A formação do diretor), uma aspiração geral dos criadores de teatro que surgira após o fim da I Grande Guerra na Polônia, o que finalmente constituía uma Polônia independente. A situação social e política determinou sua insistência em criar um novo tipo de teatro, fortemente marcado por aspirações nacionais. Schiller, Osterwa, Limanowski e outros insistiram no desenvolvimento de uma nova linguagem para atores e diretores que estivesse fortemente enraizada na tradição polonesa e, ao mesmo tempo, levasse a uma visão artística igual às recentes inovações teatrais da época.

Sim, eles estavam cientes dos experimentos realizados por Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold e Max Reinhardt, mas insistiam que o teatro polonês merecia assumir

4 [NT] A Reduta foi o primeiro teatro laboratório polonês. Atuou entre 1919 e 1939 em Varsóvia (1919-1924 e 1931-1939), e em Vilnius e Grodno (1925-1929). O grupo inaugurou suas atividades em 29 de novembro de 1919 nas Salas Reduta do Teatr Wielki em Varsóvia, à disposição de Jan Lorentowicz. Os fundadores, Mieczysław Limanowski e Juliusz Osterwa, criaram um teatro de câmara moderno, um grupo teatral disciplinado e uma escola que formava artistas de palco de forma abrangente (o Instituto Reduta, ativo desde 1921 ao lado do teatro). Desde o início, combinou explorações laboratoriais pioneiras com atividades pedagógicas e trabalho de teatro de repertório. Com o tempo, a Reduta passou a se dedicar às atividades de turnê (período de Vilnius, 1925-1929), bem como ao trabalho pedagógico e de estúdio (período de Varsóvia, 1931-1939). (tradução de <https://artsandculture.google.com/story/reduta-first-theatre-laboratory-in-poland-theatre-institute-in-warsaw/SQXhvxXIWu5llw?hl=en>)

uma direção independente. Não foi por acaso que, nos primeiros cinco anos de seu desenvolvimento, a Reduta produziu peças originalmente escritas apenas em polonês.

Repito: havia um desejo forte e totalmente compreensível de se estabelecer uma nova linguagem teatral quando a Polônia conquistou a independência, após 123 anos de domínio estrangeiro. Não é de se surpreender que, ao apreciar o papel da herança romântica na construção da identidade polonesa – e os dramas de Mickiewicz e Słowacki tiveram um papel muito importante nisso – e estando totalmente ciente das recentes inovações no teatro europeu, a jovem geração de teatrólogos esperava ansiosamente pelas perspectivas que lhes seriam oferecidas no futuro. O ano de 1919 e o início da década de 1920 foram a época de inúmeros programas artísticos e de manifestos que buscavam delinear o significado do “novo” no teatro para estabelecer as bases para – permitam-me repetir as palavras de Leon Schiller – “o monumental teatro sagrado polonês, inexistente no mundo inteiro”.

Não é preciso afirmar que essa foi uma tarefa muito ambiciosa.

4.

Ao se ler os programas artísticos e os manifestos publicados nesses primeiros anos de independência, pode-se ficar impressionado com a relevância de alguns deles no contexto do teatro físico/vocal do século XXI na Polônia. Com base no reconhecimento internacional obtido entre as décadas de 1960 e 1980 por Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor e o *Eight Day Theatre* (Teatr Ósmego Dnia), ele foi cultivado por companhias como “Gardzienice”, Song of the Goat Theatre, Teatr Zar e Teatr Wierszalin, para mencionar apenas alguns nomes e grupos.

Antes de discutir dois desses manifestos publicados no início da década de 1920 – “The Actor of the Future” (O ator do futuro), de Stanisława Wysocka, e “An Introduction to the theory of Pure Form in Theatre” (Introdução à teoria da forma pura no teatro), de Stanisław Ignacy Witkiewicz⁵ –, gostaria de mencionar mais uma produção do Song of the Goat Theatre. Em 2016, a companhia colaborou com o INNE, um teatro de dança moderna sediado na Holanda, dirigido por Ivan Perez, nascido na Espanha, ao criar uma nova performance inspirada em *A Tempestade*, de Shakespeare. O trabalho

⁵ Mundialmente conhecido como Witkacy (1885-1939).

evoluiu para a produção de *Island*. Formalmente minimalista, *Island* explora o potencial de um evento cênico intercultural. Ao entrelaçar vários códigos performativos – sejam eles de origem sonora, visual ou cinética – o conjunto multinacional exercita as possibilidades de cultivar a vivacidade performativa, o que reforçaria uma sensação de profunda união entre os que estão reunidos no espaço do teatro, os cantores, as danças e o público. Um vídeo curto de *Island* nos dá uma breve ideia da intensidade visual e sonora da apresentação, embora, é claro, a relação palco/audiência permaneça fora de seu escopo.⁶

A maioria das apresentações que eu vi – e eu assisti ao *Island* seis vezes – culminou em um silêncio prolongado e profundo, que às vezes se manteve mesmo depois que a respiração profunda dos dançarinos fisicamente exaustos deixou de ser ouvida. O público foi tirado de um estado intrigante de participação artística quando a área de jogo foi finalmente iluminada pelos técnicos. Essa reação repetida parece provar que a companhia conseguiu ser bem-sucedida em uma tarefa imposta por Grzegorz Bral durante os ensaios, quando ele queria que eles alcançassem “qualidade meditativa sem se envolver em meditação” ou insistiu que eles não deveriam olhar uns para os outros, mas “usar o olhar para enviar energia [aos outros]” (Wiśniewski, notas de ensaio, 9 de fevereiro de 2017).

Em 1923, quando publicou “The Actor of the Future” (O Ator do Futuro), Stanisława Wysocka, aos 54 anos, já era uma atriz, diretora e professora amplamente reconhecida, com um episódio de fundação de um estúdio de teatro em Kiev (atualmente a capital da Ucrânia). Em seu breve manifesto, ela descreve uma visão que pode parecer familiar no contexto do que estou tentando ilustrar com o exemplo de *Island*:

O teatro do futuro será repleto de harmonia e ritmo, de forma semelhante à música e à dança. [...] Uma das tarefas mais importantes do teatro do futuro é fazer com que o espectador participe do que está acontecendo no palco. O espectador capta o sentimento e a visão dos olhos de um ator. É o ator que encanta o espectador com seus olhos. São esses olhos que estabelecem o contato entre o ator e o espectador. Isso está relacionado à nossa natureza. O homem que vive por meio da imaginação, o homem que conta uma história do passado ou busca visões do futuro envia seus olhos para o mundo de sua alma, como se fossem dirigidos internamente.

Apesar da distância temporal, a visão teatral proposta por Stanisława Wysocka e a de Grzegorz Bral compartilham o fascínio pela “vivacidade da performance” que anima as relações entre

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bPldidohw2o> (Acesso em 27 mar. 2019).

todos os envolvidos em um evento teatral. Mesmo que seu entendimento de palavras como “visão” e “alma” seja substancialmente diferente, sua preocupação principal é re- vigorar a “imaginação interna”.

De modo semelhante, creio eu, podemos entender a questão abordada por Stanisław Ignacy Witkiewicz, uma das principais figuras da arte polonesa antes da Segunda Guerra Mundial e uma grande influência para Tadeusz Kantor (1915-1990), que já desenvolvia seu trabalho na Polônia quando aquele que seria considerado o primeiro encenador brasileiro, o polonês Zbigniew Ziemiński (Wieliczka 1908 - Rio de Janeiro 1978), estava ainda fazendo seu teatro na Polônia, antes de sua partida para inovar o teatro brasileiro, em 1941.

Em seu principal texto teórico, “Introdução à teoria da forma pura no teatro” (publicado em 1922), Witkacy considera se “é possível criar, mesmo que por um curto período, a forma de teatro na qual o homem contemporâneo poderia, apesar dos mitos e crenças extintos, experimentar sentimentos metafísicos da mesma forma que o homem do passado os experimentou por meio desses mitos e crenças”. Longe de reconhecer o misticismo cristão ortodoxo em *Island*, a produção responde ao desejo humano do “metafísico” – ou talvez transcendental – do público contemporâneo que foi sugerido por Witkacy, já em 1922.

Grzegorz Bral enfatiza que, desde o início, o Song of the Goat Theatre explora as consequências da crença de que “as culturas tradicionais são a essência da experiência humana”. Afinal, o nome da companhia sintetiza as antigas raízes da tragédia. Também vale a pena ressaltar que Bral às vezes se refere a seu conjunto como o teatro formal, o que implicitamente faz alusão às suposições teóricas de Witkacy. Por fim, o silêncio prolongado que se mantém após a apresentação de *Island* é carregado de um significado especial quando levamos em consideração outra passagem da “Introdução...” de Witkacy: “Ao sair do teatro, um homem deve sentir que acordou de um sonho estranho, no qual até mesmo os eventos mais mundanos tinham um encanto estranho e insondável, o que é típico de sonhos e que não podem ser comparados a nada mais”. Vale a pena lembrar as palavras já citadas de Claire Simpson, que analisou o “banho de som gaélico” de *Return to the Voice*: “Não consigo fazer justiça a ele – apenas vá vê-lo, ouvi-lo, senti-lo”.

6.

Obviamente, a história do teatro experimental polonês desde 1918 não tem tido uma evolução coerente nem um desenvolvimento unidimensional. O argumento que estou tentando apresentar teria implicações bem diferentes se fosse ilustrado com exemplos do trabalho de Agata Duda-Gracz, Maja Kleczewska, Krzysztof Warlikowski, Krystian Lupa, Jarosław Fret⁷ e outros. A decisão de discutir um assunto é equivalente à decisão de excluir da sua visão tudo o que está além do seu interesse em um determinado momento.

A presente discussão sobre a vivacidade da performance no teatro físico/vocal polonês estaria incompleta, no entanto, sem mais um comentário. O campo individual do teatro experimental polonês é o domínio de enormes tensões pessoais, rompimentos inesperados e hostilidade mais ou menos explícitas. Enquanto o notório desentendimento entre Juliusz Osterwa e Leon Schiller levou à saída deste último da Reduta em 1924, as acusações de Tadeusz Kantor de que Jerzy Grotowski havia roubado seu termo “teatro pobre” resumiam a rivalidade anedótica entre esses dois mestres inquestionáveis do teatro experimental polonês do século XX.

As tensões entre Grotowski e Włodzimierz Staniewski – que parecia ser seu sucessor – culminaram em Veneza, em 1975, o que levou à separação dos dois e à criação da companhia chamada Gardzinice pelo último. Depois, em 1992, as tensões internas na Gardzinice aumentaram e Anna Zubrzycki – a principal intérprete – deixou a companhia junto com Grzegorz Bral. Por sua vez, Zubrzycki e Bral fundaram o Song of the Goat Theatre em 1994 e sua cooperação bem-sucedida durou até 2004, quando Zubrzycki deixou a companhia (ela atuou em Songs of Lear, mas não estava mais envolvida em Return to the Voice). Da mesma forma, a história do Teatr Wierszalin é igualmente dividida na fase de colaboração de Piotr Tomaszuk e Tadeusz Słobodzianek e no momento em que este último deixou a companhia. Essas tensões são de caráter lendário e falam muito sobre a imprevisibilidade dos rumos que a história da sensibilidade pode tomar.

Todos esses exemplos comprovam a necessidade de se ter em mente a natureza extremamente pessoal e rica do que pode ser chamado de “teatro experimental polonês” e a importância de todas

⁷ Encenadores poloneses. (nota da edição)

as “erupções artísticas” diversas que ocorreram ao longo do tempo. Será assim mais útil se considerarmos algumas tendências gerais do teatro experimental polonês, ligando alguns pontos de contato, ao longo do século, do que apenas seguir as suas diferentes e diversas etapas pessoais.

Vou terminar com uma produção que se encaixa bem nessa discussão. Em setembro de 2017, o Gardzienice de Włodzimierz Staniewski comemorou o 40º aniversário de seu trabalho criativo. Staniewski decidiu comemorar essa ocasião com a produção de *Wesele* (O casamento), de Stanisław Wyspiański, que desde sua publicação original, em 1901, ganhou o status de uma obra-prima polonesa. Talvez seja digno de nota o fato de as peças de Wyspiański terem sido um ponto de referência estável tanto para Juliusz Osterwa quanto para Jerzy Grotowski. *O Casamento*, de Staniewski, é dotado de um potencial diacrônico muito interessante, por um lado, e, por outro, explora a fisicalidade do conjunto Gardzienice. Tudo isso leva a uma enorme erupção de vivacidade na performance que entrelaça os tecidos visuais, sonoros e verbais no palco. Na passagem introdutória, observa-se um momento muito particular em que os artistas tiram as máscaras e confrontam o mundo do palco com o dos convidados do casamento, ou seja, a plateia. Essa imagem estabelece uma metáfora muito poderosa para “conceber”, “experimentar” e “referir-se” a “coisas” e “significados” por meio da vivacidade da performance que tem sido cultivada pelo teatro experimental polonês pelo menos nos últimos cem anos.

A QUINTA PAREDE: JERZY LIMON E A SEMIÓTICA PRÁTICA NOS ESTUDOS TEATRAIS¹

Por Tomasz Wiśniewski

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

1.

O objetivo deste artigo é examinar e dialogar com os instigantes escritos teóricos de Jerzy Limon (1950-2021), um grande estudioso da Universidade de Gdańsk, especialista em Shakespeare e teatro Elizabetano, infelizmente falecido por causa da recente epidemia de Covid. Limon conseguiu vincular sua enorme experiência acadêmica a empreendimentos mais pragmáticos, como a criação em Gdańsk do Festival Anual Shakespeare e a importante construção do Teatro Shakespeareano de Gdańsk (<https://teatrszekspirowski.pl/en/>). Apesar de sua importância, os trabalhos de Jerzy Limon são pouco conhecidos na língua portuguesa.

A releitura de seus textos nos dias de hoje tem sido uma experiência inusitada, pois declarações que eram por mim consideradas óbvias no passado, hoje transmitem uma visão bem definida, mas dinâmica, dos seus estudos teatrais. O que mais me chama a atenção é certa evolução de seu pensamento que pode ser observada entre *Między niebem a sceną* (Entre o Céu e o Palco, Jerzy Limon, *Między niebem a sceną*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, [2002]), publicada em polonês, e *The Chemistry of the Theatre: Performativity of Time* (A Química do Teatro: Performatividade do Tempo), escrito para leitores de todo o mundo e publicado em 2010 pela Palgrave Macmillan.

¹ O artigo foi originalmente publicado em polonês como "Semiotyka praktyczna we współczesnych badaniach teatrologicznych" [in:] *Czas Jerzego Limona. Księga pamiątkowa ku czci twórcy Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego*, edited by Agnieszka Żukowska, and Jacek Kopciński (editors), Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2023, p. 87-100, e em inglês como "Practical Semiotics in Theatre Studies Today" [in:] *On Time: Essays in Honour of Professor Jerzy Limon*, edited by Agnieszka Żukowska, Maria Fengler, Jean Ward, Gdańsk University Press, Gdańsk 2023.

Embora esses livros se concentrem em assuntos semelhantes – tempo e espaço em particular – seu foco é um pouco diferente, e a mudança parte de uma erudição mais prescritiva, normativa, no primeiro, de 2002, onde definições e pressupostos teóricos determinam a visão do teatro, para desembocar em uma visão mais descritiva, prática, especulativa, para um emprego não dogmático do modelo teórico de Limon, se dirigindo agora a procedimentos mais analíticos e interpretativos, por sua vez estimulantes. Essa direção, eu argumento, desenha uma tendência mais geral para a abordagem semiótica dos estudos teatrais e é a mais inspiradora para a semiótica teatral nos dias de hoje.

The Chemistry of the Theatre formula assim objetivos bastante ambiciosos e apresenta um argumento conciso que retrata e ilustra a compreensão de Limon sobre o teatro como “um meio artístico” próprio (Limon, 2010, p. 153). O livro exige, assim, uma “leitura atenta”, em que as questões abordadas são ainda surpreendentemente revigorantes 13 anos após sua publicação.

Limon nos lembra primeiramente que os estudos acadêmicos sobre teatro não devem necessariamente se restringir a questões críticas, políticas, sociológicas ou ideológicas de relevância imediata, mas que podem resultar da observação de que o teatro é um meio de comunicação complexo e que, mais importante, parte significativa de seu significado – talvez o mais instigante – é auto-orientado – como ele chama, “substância específica” (*substance specific*) – e que o teatro explora caminhos intrínsecos na criação de múltiplos significados. Escreve:

Não devemos esquecer, como frequentemente acontece em escritos teóricos e ideológicos recentes, que o teatro é um meio artístico e, como tal, revela componentes que não são encontradas em textos não artísticos. O que conta é **como** o significado é criado, e não necessariamente o que o significado é no sentido referencial. O que conta realmente é **como** significa para o espectador. Não temos que concordar com o autor(a) e/ou diretor(a) e/ou com sua ideologia, mas podemos reconhecer e apreciar a arte da obra. (E vice-versa, mesmo quando a ideologia está em total conformidade com nossa visão de mundo, não temos necessariamente que admirar a arte muitas vezes duvidosa da didática dos textos propagandísticos) (Limon, 2010, p. 153).²

² Original: "We must not forget, as often happens in recent theoretical and ideological writings, that theatre is an artistic medium, and as such reveals features not to be found in non-artistic texts. What counts is how the meaning is created, and not necessarily what the meaning is in the referential sense. What also counts is how that means to the spectator. We do not have to agree with the author and/or director and/or with his/her ideology, but we can recognize and appreciate the artistry of the work. (And vice versa, even when the ideology fully complies with our worldview, we do not have to admire the often doubtful artistry of didactic or propagandist texts.)"

Por mais óbvia que pareça ser, a observação de que a comunicação artística é capaz de mediar mesmo entre visões de mundo exclusivas é cada vez mais válida nos estudos acadêmicos atuais. Não precisamos necessariamente concordar com uma visão de mundo expressa em uma performance para apreciar e examinar sua qualidade artística e, mais que isso, os signos teatrais relacionais originam, ampliam seus próprios significados, como veremos em detalhe mais adiante.

Embora, nesse livro, Limon atue exclusivamente no campo do teatro, ele adapta muitas das conquistas dos estudos literários ou mesmo linguísticos (ex: processos de seleção e combinação), mas está atento aos desafios impostos por tal procedimento. No entanto, ao contrário de suas intenções, mais do que elaborados a partir de uma nova visão, algumas de suas generalizações teóricas são claramente fundamentadas na própria perspectiva do teatro dramático, mais que, por exemplo, na forma colaborativa do teatro. O que quero dizer é que o pressuposto teórico de Limon parte da tradição da convenção do teatral.

Quanto a ser seu ex-aluno, e colega mais novo, persuadido que fui pelo próprio professor Limon a abandonar a abordagem literária das peças (dramatologia) e se aprofundar nos estudos teatrais – ou, mais precisamente, na teatrologia, conforme entendimento já apresentado pela Dra. Dobrochna Ratajczakowa³–, acho essa dimensão apresentada por *The Chemistry of the Theatre* intrigante.

As questões da linguagem natural – em oposição ao discurso estruturado no palco – são particularmente instigantes do provocativo pensar (*thought-provoking*) de Limon e dignas de um diálogo que deve ser aprofundado. Afirma ele: “o discurso do palco transmite mais informações do que o idioma na fala comum. Uma palavra emitida em um contexto visível e audível, com o qual se amalgama (*blended*), significa muito mais do que fora desse contexto” (Limon, 2010, p. 137)⁴.

Por um lado, a linguagem natural é tratada como um dos muitos códigos participantes de uma complicada semiose e, por outro lado, certas premissas logocêntricas são axiomáticas no modelo teórico proposto. Em consequência, Limon acredita que os realizadores de teatro são capazes de controlar a osmose e, assim, focar a atenção do espectador nas intenções dos seus realizadores.

3 Chefe do Departamento de Drama, Teatro e Performance da Universidade Adam Mickiewicz, em Poznań, e autora de muitos livros sobre teatro.

4 Original: “the stage speech conveys more information than the language alone. A word uttered in a visible and audible context, with which it becomes blended, means much more than outside that context.”

“Se selecionarmos componentes errados, o resultado será inevitavelmente diferente do pretendido (Limon, 2010, p. 63)⁵.”

Isso certamente é verdade na maioria dos teatros dramáticos, mas não tenho certeza de que seja igualmente relevante, por exemplo, ao analisar toda a gama de performances físicas ou planejadas contemporâneas e as várias formas de adaptações, onde a dispersão da intencionalidade de codificação é forte.

Como em qualquer pesquisa com qualidade, *The Chemistry of Theatre* provoca alguma polêmica e inspira um melhor exame. No modelo proposto por Limon, atenção especial deve ser dada à metáfora da **quinta parede**, que é entendida como uma parede invisível que separa os espectadores reais do mundo habitado pelas “figuras de palco” em sua dupla situação, de atores e de figuras. Por mais sutil e persuasiva que seja a sugestão, ela levanta algumas questões semióticas quando Limon discute o que chama de “a regra da acessibilidade” e argumenta que essas figuras no palco não “veem o público” (Limon, 2010, p.33 e 155) como se sugerissem que o status ontológico/semiótico dos dois lados da quinta parede fossem o mesmo.

Parece razoável e necessário, para que se entenda melhor essa discussão, agora introduzir de forma um pouco mais detalhada o conceito de quinta parede de Limon, que, em teatros de todos os tipos, separa a substância material da esfera ficcional, que separa corpos humanos, adereços, figurino, música e afins, do que toda essa matéria denota no reino ficcional. Além disso, a quinta parede marca a divisão entre as duas esferas regidas por diferentes leis da física, e isso inclui a geometria (espaço) e – o mais importante – o tempo. Os espectadores não experimentam o tempo presente ficcional da mesma forma que experimentam seu presente real: o primeiro só pode ser descrito para eles por sinais daqueles que supostamente o vivenciam, ou seja, as figuras ficcionais. (Limon, 2010, p. 18)

Em seu artigo *Theatre's Fifth Dimension: Time and Fictionality*, publicado em *Poetica* (41, 1/2) de 2009, Jerzy Limon sintetiza seu conceito. A “quinta parede” se refere à invisível divisão entre o material e o não material, o veículo do signo e seus significados denotados, o tempo ficcional e o físico (p. 35)⁶. Para Limon, a conhecida “quarta parede” se define como uma metáfora, dirigida a todo tipo de apresentação em

⁵ Original: If we select wrong components, the outcome will inevitably be different from that intended.

⁶ The “fifth wall” on the other hand, refers to the invisible divide between the material and non-material, the vehicle of the sign and its denoted meaning, the physical and fictional time, etc.

todo o tipo de palco, que se refere a distância temporal e espacial criada pelos atores para a plateia. Limon aclara que em seu livro *Piaty wymiar teatru* (Gdańsk: Terytoria, 2006) descreveu esse conceito de forma mais detalhada. Limon também prefere o termo figura (*figure*) a personagem (*character*), pois o personagem implica, para ele, numa construção psicológica independente, enquanto que a figura é uma construção compartilhada, construída em processo, entre diretor, ator, cenógrafo, etc. Descreve Simon:

Durante a performance, é-nos constantemente sinalizado pelos atores que as figuras veem apenas o 'outro lado' da quinta parede, ou seja, não compartilham da nossa 'dupla visão', não percebem o efeito da teatralidade em nada ao seu redor e eles não veem a substância do mundo semiótico do palco (Limon, 31).⁷

A meu ver, é muito mais convincente perceber as *figuras de palco* como construções semióticas complicadas, cujo papel é o de transmitir significados, em vez de "existir" no mesmo sentido que os "espectadores reais". Outras passagens do livro provam que Limon está plenamente ciente dessa complicação e, ainda assim, por causa dessa metáfora particular, ele explora as consequências de postular a equidade ontológica entre os dois lados da quinta parede e explora a "regra da acessibilidade". Esta questão é particularmente importante para a análise e interpretação do teatro físico contemporâneo, onde a "vivacidade da performance" parece desafiar alguns dos pressupostos relativos à quinta parede. Nesse caso, a relação entre o ator real e a figura cênica passa a fazer parte da discussão substantiva e é decisiva para a qualidade artística/estética da performance.

A questão da "quinta parede" e "a regra da acessibilidade" ilustram um aspecto fascinante de *The Chemistry of the Theatre*: a visão dos estudos teatrais proposta por Jerzy Limon é singular e idiossincrática – refiro-me aqui à noção de Derek Attridge, de "singularity" on purse (*The Singularity of Literature*, London: Routledge, 2017). A meu ver, essa é a principal inspiração que o livro, em particular – e as propostas teóricas de Jerzy Limon em geral –, alimenta. O estudioso prova o poder intelectual de criar um modelo teórico de caráter pessoal e, simultaneamente, aspirar a uma qualidade universal. O modelo teórico proposto em *The Chemistry of the Theatre* – com sua discussão das performances apresentadas no Gdańsk Shakespeare Festival, ou produzidas pelo Teatr Wybrzeże, ou a análise de peças de Shakespeare e seus contemporâneos, ou com uma admissão pessoal de que "a cena final de *Arcadia* [de Stoppard] está entre os melhores já criados em drama" (Limon, 2010, p. 121) – é dotada de uma forte assinatura textual de Jerzy Limon.

⁷ Original: "During the performance, it is constantly signaled to us by the actors that the figures see the 'other side' of the fifth wall only, that is, they do not share our 'double view', do not perceive the effect of theatricality in anything around them and they do not see the substance of the semiotic world of the stage."

É impressionante como a estrutura acadêmica do livro foi cuidadosamente selecionada: no capítulo sobre o tempo, o diálogo com Patrice Pavis é oferecido (Limon, 2010, p. 121); na discussão da convenção do teatro dentro do teatro é a definição de Manfred Pfister que é o ponto de partida (Limon, 2010, p. 64). Em outro lugar, o ponto de vista de Eli Rozik é discutido (Limon, 2010, p. 64). A enorme erudição de Limon é um fato bem conhecido e, no entanto, no livro, a seleção daqueles com quem ele discute é particularmente ponderada e significativa. Sua abordagem do teatro é altamente pessoal e isso pode ser bem ilustrado pelo fato de que em *A Química do Teatro* ele prefere considerar a perspectiva de um espectador individual – às vezes de espectadores – ao invés de um coletivo – talvez em sua visão de-personificada – do corpo de uma audiência. O que eu acho que a dimensão teórica da erudição de Jerzy Limon prova é que é a visão interna individual – conscientemente colocada dentro do espectro de visões teóricas paralelas – que é o núcleo da erudição nos estudos humanísticos. Como ele escreve, “o significado último no teatro não é a ficção criada em si, mas também a relação entre essa ficção e a substância do significante” (Limon, 2010, p. 52). E talvez seja o maior valor da leitura de sua erudição decidir quais partes dessa declaração são convincentes para cada um de nós e quais de suas ideias podem ser aplicadas como ferramentas na prática interpretativa e analítica individual, na

esperança de que possam ser tão frutíferas para nós como é em *The Chemistry of the Theatre*, um livro que conclui com a discussão de uma única peça à qual o argumento de Limon leva – *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (1589?).

2.

É o teatro britânico e irlandês dos últimos 40 anos que será de interesse na parte restante desse capítulo. Será dada atenção especial a peças e performances que ilustrem o aumento significativo na exploração semiótica intencional do que Jerzy Limon chama de “a substância do significante” (substance of the signifier), “a quinta parede” (the fifth wall) e a “regra da acessibilidade” (rule of accessibility). No período discutido, os criadores do teatro, por um lado, expuseram cada vez mais a materialidade física do conjunto e do ambiente no palco e, por outro lado, desencadearam uma intrusão sem precedentes de tecnologia de ponta em várias esferas da produção teatral. Os exemplos de peças tardias de Samuel Beckett e performances de Complicité vêm de minha experiência de pesquisa, mas parecem ilustrar com precisão tendências importantes no “fortalecimento teatrológico do significado gerado” (Limon, 2010, p. 28). Em outras palavras, a análise comparativa desses casos visa indicar alguns modelos de semiose cênica que têm funcionado no teatro britânico e irlandês nas últimas quatro décadas.

É emblemático que as últimas peças de Samuel Beckett – *Rockaby* (Cadeira de Balanço, 1981), *Ohio Impromptu* (Improviso de Ohio, 1981), *Catastrophe* (Catástrofe, 1982) e *What Where* (Que Onde, 1983) – tenham sido escritas e encenadas pela primeira vez no início dos anos 1980. Elas podem então ser tratadas como representando um extremo do espectro. Como prova um longo registro de controvérsias de produção, Beckett definiu um extremo da convenção de uma performance determinada pelo roteiro, na qual as intenções do dramaturgo são inquestionavelmente dominantes não apenas para o texto escrito da peça, mas também para sua produção teatral. A única visão artística que importa aqui é a do dramaturgo. Isso não significa, no entanto, que a atitude de Beckett em relação às analogias entre a “ficção” e “a substância do significante” fosse liberal. Pelo contrário, a insistência obsessiva na precisão material das performances baseadas em suas peças é anedótica. Sua atitude é descrita de forma sucinta e precisa por James Knowlson (John Haynes; James Knowlson; *Images of Beckett*, Cambridge: CUP, p. 99):

Não que [Beckett] sentisse que havia apenas uma maneira de fazer seu trabalho. “Não afirmo que minha interpretação seja a única correta”, disse ele a Haerdter. “É possível fazer a peça bem diferente, música diferente, movimentos, ritmo diferente, a cozinha pode ser localizada de forma diferente e assim por diante.” Mas não devemos exagerar sua tolerância. Ele fica-

va consternado, aborrecido e até enfurecido, às vezes, quando ficava sabendo de diretores cometendo erros muito óbvios ou – especialmente, ele sentiu isso na Alemanha – tomando liberdades grosseiras com seu trabalho. Eles estavam, a seu ver, distorcendo sua visão e ele podia se tornar feroz e pitorescamente eloquente sobre tais produções extravagantes.

Como podemos ver, a atitude de Beckett para com suas peças condensa a abordagem dramática/literal/logocêntrica do teatro. Nessa convenção, o dramaturgo é a força dominante que deve controlar a osmose, e o espectador deve moldar os procedimentos de decodificação de acordo com esse fato.

Essa observação coloca o argumento de Limon de que o teatro é “um meio autoexplicativo, em oposição a grande parte da arte de hoje, que não pode se explicar sem uma explicação teórica, crítica ou ideológica” em um contexto interessante (Limon, 2010, p. 41). Nessas circunstâncias, a especificidade do teatro como meio comunicativo exige do espectador um agudo reconhecimento das convenções empregadas. No caso de Beckett – e de grande parte da dramaturgia irlandesa e britânica – trata-se do teatro dramático e esse fato traz sérias consequências para os procedimentos analíticos.

As restrições impostas aos atores nas peças minimalistas de Beckett são enormes e visam não deixar espaço para improvisação ou outras for-

mas de reinterpretação radical por parte dos realizadores de teatro. Em *Rockaby*, a ação de W[oman] no palco é limitada a balançar uma cadeira de rodas, proferir comentários esparsos e absorver sua voz interior. Ação igualmente solipsista caracteriza *Ohio Impromptu*, onde um eu está lendo as páginas finais de um livro para seu duplo. Variantes desse arranjo comunicativo também operam em *Catastrophe* – onde o foco é colocado em pensamentos inacessíveis do Protagonista – e *What Where*, com sua contemplação do diálogo interno de um eu torturado/torturante. Em todas essas peças, a autoridade do dramaturgo é inquestionável e decisiva para a visão artística.

Curiosamente, alguns dos pressupostos teóricos de Limon parecem particularmente aptos para analisar as últimas peças de Beckett, sendo de especial relevância a questão da “quinta parede” e a da “substância do significante”. Por meio da autonomia dos mundos internos de seus personagens, Beckett explora as consequências ontológicas/semióticas do pressuposto de que o teatro é “um meio autoexplicativo” no qual todos os detalhes necessários para a interpretação são fornecidos no palco durante uma performance. E por isso precisam ser controlados pelo dramaturgo. O que está no cerne aqui é uma tentativa de promover uma comunicação interpessoal profunda que seja de caráter individual/literário em vez de coletivo/teatral.

A intenção de Beckett ao contrastar os status ontológicos dos interlocutores envolvidos na comunicação teatral está de acordo com a insistência de Limon na clara distinção entre o estatuto comunicativo de sujeitos envolvidos na *semiose* cênica. Como podemos lembrar, segundo Limon, os atores se distanciam da perspectiva das “figuras do palco” e de sua “cegueira” em relação à “substância do mundo semiótico do palco” (Limon, 2010, p. 31).

Beckett explora a consciência no plano (ator - espectador) da limitação das figuras de palco e de sua falta da “dupla perspectiva”, que talvez seja melhor ilustrada por sua exploração da autorreferencialidade ao construir o modelo do mundo sobre o modelo do teatro em *Catastrophe*.

As últimas peças de Beckett são um bom exemplo de como o modelo comunicativo fundado na convenção do teatro dramático funciona sob o prisma dos pressupostos teóricos de Limon. O facto de as figuras estarem ontológica/semioticamente desvinculadas da comunicação teatral (ator - espectador) é aqui decisivo para toda a visão do mundo e do seu carácter solipsista. Por outro lado, a insistência imposta à integridade material do mundo ficcional e da realidade cênica revela a convicção de Beckett de que o status ontológico das figuras é algo paralelo ao de atores/público, o que é – como lembramos – parte intrínseca da “regra de acessibilidade” de Limon. Desde o início dos anos 1980, a convenção do

teatro dramático foi gradualmente desafiada por influências continentais e globais. O papel crescente das tendências não literárias, não logocêntricas e outras chamadas tendências “pós-dramáticas” reformularam o teatro britânico e irlandês. Em meu argumento, esse processo será ilustrado por produções selecionadas da Complicité, uma companhia sediada em Londres que, após sua fundação em 1983, misturou convenções de teatro físico, planejado e multimídia com aspirações transculturais e consciência ecológica. Embora a companhia tenha experimentado todas as noções teóricas discutidas acima, o modelo de comunicação teatral que ela formulou difere significativamente daquele que funciona em Beckett.

Complicité tem frequentemente desafiado a regra da acessibilidade e da quinta parede, o que levou a uma intrigante reavaliação da dinâmica da substância do significante cênico e sua relação com a mise-en-scène. Não é raro a companhia iniciar a performance com um monólogo dirigido ao público no qual a figura de palco revela conscientemente a personalidade do ator/performer. Tal dispositivo metateatral não apenas suspende a noção da quinta parede, mas também coloca em primeiro plano a materialidade física do contato pessoal entre o palco e o público. Diferentemente do teatro dramático, não é a construção do mundo ficcional, mas a substância da realidade teatral (significante) que cumpre papel decisivo na semiose cênica.

O borramento do quadro de abertura (cortina) é explícito, por exemplo, em *Mnemonic* (1999) e *The Encounter* (O Encontro, 2015). O emprego deste dispositivo já está claro nas declarações introdutórias da figura falante. Em *Mnemonic*, a performance começa como um discurso do performer/diretor/figura dirigido diretamente ao público:

Simon: Boa noite, senhoras e senhores. Antes de começarmos o show, gostaria de dizer uma ou duas palavras sobre a memória. Ontem alguém me perguntou: por que você está fazendo um show sobre memória e eu ficava tentando lembrar... a origem desse show que é tanto sobre origens quanto sobre memória (Complicite, *Mnemonic*, London: Methuen Drama, 1999, p. 3).

Em *The Encounter* o contexto metateatral é ainda mais forte e dotado de um cunho mais pessoal. Curiosamente, o esbatimento do enquadramento comunicativo do espetáculo desenvolve-se numa situação em que se assume a equidade entre o ator e a figura cênica, suspendendo-se nessa parte do espetáculo a regra da acessibilidade:

A seção de abertura é parcialmente improvisada.

O ATOR convida o público a desligar seus telefones e, a partir desse simples anúncio, começa a falar com eles de uma maneira coloquial que sugere que o show ainda não começou. Isso chama a atenção do público para outro tipo de atenção, por meio da descrição de como a noite se desenrolará.

ATOR. Minha filha tem cinco anos. Ela não acredita que eu trabalho à noite, então vou tirar uma foto de vocês no meu iPhone para provar que realmente estive aqui. Tenho mais fotos dos meus filhos aqui do que fotos da minha vida inteira. E estes são apenas os que tirei na semana passada. [...] (*Complicite*/Simon McBurney, *The Encounter*, London: Nick Hern Book, 2016, p. 6)

A situação muda no decorrer da performance. O momento em que a quinta parede está firmemente estabelecida é claramente marcado quando o ator assume o papel de Lauren McIntire, que está prestes a cair do avião na selva amazônica. Este é o momento, a regra da acessibilidade recupera a sua função decisiva e concretiza-se de forma polissêmica à medida que se multiplica o enquadramento espaçotemporal dos eventos cênicos. Embora seja uma performance de um homem só, o ator cria várias figuras de palco que habitam vários lugares (por exemplo, a selva amazônica, um quarto em Londres) e são ambientados em diferentes momentos (por exemplo, 1969, o presente).⁸

Tanto *Mnemonic* quanto *The Encounter* chamam a atenção do espectador para a materialidade do signifiante, noção tão preciosa para Jerzy Limon. Curiosamente, no entanto, isso é alcançado por meio da negociação incessante das implicações da quinta parede e da regra de acessibilidade. Na performance de *O Número Que Desaparece*, a materialidade física do mundo do palco é colocada em seu extremo, o que revela a dimensão metateatral da performance. No episódio seguinte, o mundo ficcional dá lugar ao modelo de teatro e às formas como os significados são criados no palco. Mais uma vez, a interação entre o ator e a figura do palco é fundamental para a ação apresentada:

ANINDA: (Com sotaque indiano.) Você provavelmente está se perguntando neste momento se este é o show inteiro. Eu sou a Aninda, este é o Al e esta é a Ruth. (Pausa. Seu sotaque muda.) Na verdade, isso é uma mentira. Eu sou um ator interpretando Aninda, ele é um ator interpretando Al e ela uma atriz interpretando Ruth. Mas a matemática é real. É assustadora, mas é real.

⁸ Para mais detalhes, Cf. Tomasz Wiśniewski, *Complicite, Theatre and Aesthetics*, Palgrave Macmillan, 2016, esp. 207-221.

[...]

(Aproxima-se de RUTH, que ainda está palestrando.) Só para te provar que estamos no mundo imaginário do teatro, vou pegar os óculos dela. (Ele tira os óculos do rosto dela, enfia os dedos nos buracos dos óculos.) Não tem vidro aí! Malditamente inútil! Até a voz dela pode ser mudada... tudo o que tenho que fazer é isso. (Ele mexe em um dial imaginário e a voz de RUTH fica ridiculamente aguda.) Agora a matemática é ainda mais misteriosa! Claro que não estou fazendo isso de verdade, é o técnico de som lá em cima. (Ele indica a caixa no fundo do auditório.) Tudo é falso, MENOS a matemática. (Ele pega um telefone, preso à parede.) Este telefone, por exemplo... 'Alô mãe?' ... sem mãe, sem toque! (Ele abre a porta.) Esta porta não leva a lugar nenhum! Eu posso derrubar essas paredes! (Ele empurra a parede que desliza graciosamente para fora do palco. As outras paredes fazem o mesmo. Um vazio escuro é revelado atrás.) (*Complicite, A Disappearing Number*, London: Oberon Books, 2007, p. 23-4.)

3.

As peças de Samuel Beckett e as representações de *Complicité* apresentam dois modelos de teatro contrastantes que foram decisivos no teatro britânico e irlandês dos últimos 40 anos. Ao que parece, mesmo uma justaposição tão breve e ilustrativa dessas propostas confirmou a relevância de certos pressupostos teóricos propostos por Jerzy Limon. Como ele sugeriu:

Para compreender, nós, espectadores, procuramos ordenar o que vemos e ouvimos, trazer lógica e justificação às cenas que se desenrolam. “Trazer ordem” significa simplesmente encontrar as regras que regem o mundo criado exposto no palco, habitado por pessoas que se comportam e falam de maneira estranha. (Limon, 2010, p. 4.)

O que talvez seja vital nesse processo é a consciência do destinatário de que as regras dependem das convenções teatrais que são empregadas na performance dada. Frequentemente, eles são não apenas decisivos para o reconhecimento de princípios semióticos, mas também cruciais para impor uma espécie de ordem na sequência de eventos às vezes caótica no palco. Quando comparado com o teatro dramático de Samuel Beckett, o teatro inventado de *Complicité* ilustra o papel crescente da materialidade física naquilo que Limon percebia como a substância do significante.

Referências

Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London: Routledge, 2017.

Complicite. *Mnemonic*. London: Methuen Drama, 1999.

Complicite. *A Disappearing Number*. London: Oberon Books, 2007.

Complicite/Simon McBurney. *The Encounter*. London: Nick Hern Book, 2016.

Haynes, John and James Knowlson. *Images of Beckett*. Cambridge: CUP.

Limon, Jerzy. *Między niebem a sceną*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, [2002].

Limon, Jerzy. *The Chemistry of the Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Ratajczakowa, Dobrochna. „Teatrologia i dramatologia.” [in:] *W kryształach i płomieniu*. Vol. 1, Wrocław: WUP, 2006, pp. 36-42.

Wiśniewski, Tomasz. *Complicite, Theatre and Aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

BECKETT NA CHINA (WUHAN), GODOT NO COTIDIANO DA PANDEMIA - WANG CHONG E PENG TAO EM CONVERSA COM TOMASZ WIŚNIEWSKI E KATARZYNA KRĘGLEWSKA

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Tomasz Wiśniewski: O XII Festival *Between.Pomiędzy*. Entre e o Seminário Samuel Beckett da Universidade de Gdańsk de 2021 está iniciando de maneira extraordinária e, de fato, um dia antes do início do Festival propriamente dito.

Estamos honrados em começar com um painel especial sobre Beckett em Wuhan, na China, e estou convencido de que a conversa repercutirá durante toda a semana do festival. Peng Tao, da Academia Central de Drama de Pequim, apresentará o contexto geral da produção na plataforma Zoom de *Waiting for Godot*, que aconteceu em 2020, no início da pandemia. Em seguida, Wang Chong, do Théâtre du Rêve Expérimental, o diretor deste extraordinário evento, falará. Depois disso, haverá tempo para perguntas da Dra. Katarzyna Kręglewska e minhas.

Peng Tao: Em primeiro lugar, quero agradecer ao Professor Wiśniewski e a Dra. Kręglewska por me convidarem a participar deste maravilhoso Seminário. Quero começar brevemente com a “tradução” e também a respectiva produção dos dramas de Beckett na



China. A recepção dos dramas de Beckett começa inicialmente com sua introdução na China e sua necessária tradução. O drama de Beckett na China experimentou primeiramente um período de rejeição, depois de recepção crítica e, finalmente, de aceitação geral.

A primeira tradução de Beckett na China foi de *Esperando Godot*, em 1965, quando foi apresentada como exemplo de “literatura burguesa decadente” e assim criticada à época. Desde a década de 1980, com a reforma e abertura da China, as peças de Beckett foram sendo gradualmente aceitas e até incorporadas aos livros didáticos de literatura chinesa para escolas secundárias e universidades. Já no século 21, a tradução de Beckett e suas obras atingiu um clímax. Em 2016, para comemorar o 110º aniversário do nascimento de Beckett, a editora Hunan Literature and Art Publishing House lançou suas obras completas em 22 volumes.

Esperando Godot é certamente a obra de Beckett mais executada na China continental, com cerca de 17 produções desde 1966. Neste momento gostaria de mencionar duas versões importantes. Uma é a versão de Meng Jinghui, apresentada na Central Academy of Drama, em 1991, e a outra é a versão de Lin Zhaohua, produzida em abril de 1998.

Na versão de Meng Jinghui, a peça de dois atos de Beckett foi levada ao palco em 1991 para expressar a insatisfação e o trauma da geração mais jovem. As reflexões metafísicas de Beckett sobre a falta de sentido da existência humana são transformadas em uma alegoria perturbadora da raiva reprimida e da fúria da juventude na década de 1990¹.

¹ Há que se lembrar da revolta da juventude na Praça Tiananmen em Pequim, em 1989, e sua intensa repressão. (Nota do Tradutor)



Captura da tela da peça *Esperando Godot*.

Como Meng Jinghui disse: “O que estamos apresentando não é uma imitação de uma peça ocidental, mas um reflexo sobre a era atual. Eu expresso a depressão, a raiva e as contradições dos jovens daquela época”.

Por outro lado, o diretor Lin Zhaohua, em 1998, juntou *Esperando Godot*, de Beckett, com *As Três Irmãs*, de Chekhov, em uma colagem. Para Lin Zhaohua, o tema da espera em *As Três Irmãs* é uma espera clássica, uma espera por um futuro melhor, enquanto a espera em *Esperando Godot* é uma espera moderna, uma espera depois de perder a fé e o senso de valor final.

Certamente, a produção mais interessante de *Esperando Godot* foi feita online, dirigida por Wang Chong, e produzida em abril de 2020. Essa obra foi veiculada na internet por duas noites consecutivas: 5 e 6 de abril de 2022. O público pôde assistir gratuitamente pela internet. Segundo as estatísticas oficiais, 180 mil pessoas assistiram ao show no primeiro dia, e o número chegou a 120 mil no segundo.

É necessário destacar o importante pano de fundo dessa exibição. Em 23 de janeiro de 2020, Wuhan teve declarado o “lockdown” (o “bloqueio” total pela Covid-19) pela primeira vez. E esse bloqueio iria durar 76 dias. Apenas em 8 de abril que Wuhan anunciaria o “desbloqueio”. Assim, a peça online *Waiting for Godot*, foi encenada na internet apenas três dias antes da liberação de Wuhan do seu total fechamento².

Depois de mais de dois meses de ensaios online, os artistas decidiram lançar a performance antes do “desbloqueio” de Wuhan. O terreno baldio na peça de Beckett iria então se transformar nas salas de estar da casa dos dois atores principais em total isolamento. Vladimir e Estragon, os dois vagabundos, são retratados como um casal de namorados isolados em cidades diferentes pela epidemia, e que só conseguem manter o relacionamento por meio de contatos no celular.

Quando a apresentação se inicia, Estragon está tentando desamarrar os cadarços de seus saltos altos. Ao mesmo tempo, Vladimir pega um copo d’água e bebe. *Esperando Godot* tem assim um conteúdo totalmente realista nessa montagem: as pessoas em quarentena esperam que a epidemia passe, esperando que a cidade seja “aberta”.

²A cidade de Wuhan, com 11 milhões de habitantes, considerada o epicentro da Covid-19, acordaria em janeiro de 2020 totalmente isolada, ruas e aeroportos ficaram vazios, mas não os hospitais. Ruas desertas, as fronteiras da megalópole cercadas por forças de segurança, milhares de habitantes foram impedidos de sair de suas residências durante mais de dois meses. (NT)

Wang Chong trouxe a peça de Beckett para a situação atual: o tédio da espera na peça é uma referência real ao tédio e à solidão das pessoas que estão nesta longa quarentena durante a epidemia. A pergunta “Godot virá?” também tem um contexto realista. Quando a epidemia vai acabar? Quando a vida voltará ao normal? As telas dos smartphones do público são um espelho: vemos a nós mesmos vivendo isolados e vemos o cotidiano de matar o tempo com smartphones no tédio e na solidão.

Pozzo é apresentado como um chefe com roupas brilhantes e Lucky é seu empregado. O pano de fundo e os elementos do Covid-19 são deliberadamente enfatizados pelo diretor: no primeiro ato, quando Pozzo tosse em determinado momento, Vladimir e Estragon imediatamente colocam suas máscaras de medo.

No segundo ato, a relação de poder é trocada: Pozzo está agora morrendo em uma cama de hospital com Covid-19, enquanto Lucky dirige seu carro pelas ruas de Wuhan à noite. A cena é uma metáfora para uma revolução pós-epidêmica: Lucky foi libertado da escravidão e Pozzo, o ex-ditador, está morrendo. A performance atingiu seu clímax neste momento, e então, mais uma vez, tornou-se uma espera entediante... Esperando Godot, de Wang Chong, é uma resposta à realidade do Covid-19, especialmente ao cotidiano das pessoas que vivem isoladas.

Até certo ponto, o Covid-19 é um golpe na globalização e em nossas vidas. A ascensão do racismo e do autoritarismo, os conflitos econômicos e políticos nos obrigaram a refletir sobre o que realmente significa a potencial crise global que antecede o Covid-19. Na minha opinião, *Esperando Godot*, de Wang Chong, é uma obra séria que reflete a crise de nossas vidas e nos faz pensar sobre o sentido e o valor de nossa existência.

Wiśniewski: Muito obrigado por esta breve introdução ao status de Beckett na China, em geral, e ao contexto de *Esperando Godot*, de Wang Chong, em particular. Neste ponto, podemos nos voltar para o próprio diretor. Wang Chong, posso pedir suas observações introdutórias?

Wang Chong: Estou muito honrado em fazer parte deste seminário e muito obrigado, professor Peng Tao, por suas amáveis palavras. É claro que vi as gravações em vídeo das duas importantes produções chinesas de *Esperando Godot* dos anos 1990, mas acredito fortemente na noção de teatro imediato de Peter Brook³.

³ Em O Espaço Vazio, Peter Brook divide o teatro em quatro categorias: Mortal, Sagrado, Bruto, e o Imediato, onde deverá acontecer um “confronto vivo”. (NT)

Era 2020, tudo havia mudado em nosso mundo, então seria nossa responsabilidade fornecer nossa própria versão. Fiquei muito impressionado com as notícias da epidemia. Não era uma pandemia então, em fevereiro de 2020. Fiquei impressionado com a notícia. Eu leio as notícias todos os dias, mesmo estando na Austrália. Fiquei emocionalmente abalado, então não conseguia tirar da cabeça esses sentimentos ruins e especulações sobre a situação em Wuhan.

Foi daí que ebuliu o conceito da montagem, em fevereiro. Rapidamente montamos a equipe; trabalhamos com a Guangzhou Opera House para juntar tudo. Então começamos os ensaios em março e fizemos a encenação com um artista que eu nunca conheci, Li Boyang, de Wuhan. Há definitivamente essa vibração. Porque naquela época ninguém podia fazer teatro, um ato público, na China, muito menos em Wuhan. O teatro estava basicamente morto em março e abril. Então, eu realmente queria fazer esta pergunta: por que não podemos fazer teatro, especialmente em Wuhan? Naquela época, é claro, eu havia descoberto esse fabuloso dispositivo, o Zoom, que é mundialmente popular. Comecei a usá-lo em 2019 e queria muito fazer algo com ele. Eu não sabia o quê, mas em março de 2020 eu sabia que deveria colocar *Waiting for Godot* e Wuhan através do Zoom para criar uma peça de teatro imediato.

Há uma coisa que eu queria destacar. A apresentação foi realizada ao vivo e transmitida ao vivo em duas noites. A primeira noite foi o Ato Um e a segunda noite foi o Ato Dois, para que pudéssemos criar essa sensação de esperar um dia após o outro, e essa espera poderia durar para sempre, mesmo que Wuhan tenha sido “destrancada” um dia após o término de nossa apresentação. Então esse é o contexto de tudo desde 2020.

Depois que terminamos a peça, em abril, publiquei na internet o Manifesto de Teatro Online, porque vi depois desse processo que o teatro online poderia ser algo para o futuro. Não só para 2020, não só para a pandemia; poderia abrir novas portas para os criadores de teatro no futuro. E outra coisa muito importante que percebi no processo é que Beckett é verdadeiramente atemporal. Encontramos muitas coisas incrivelmente relevantes para a pandemia em Wuhan. Por exemplo, em *Esperando Godot* há referências à pneumonia, há referências como:

“ESTRAGON: Não temos mais direitos?
VLADIMIR: Você me faria rir se não fosse proibido.
ESTRAGON Perdemos nossos direitos?
VLADIMIR: Nós nos livramos deles.”

E também há referências a pessoas, aos relacionamentos de pessoas, pessoas se separando e pessoas isoladas. Então, eu poderia perfeitamente imaginar – daqui a 200 anos Beckett ainda será representado e as pessoas podem representar *Esperando Godot* com uma pessoa em uma estação espacial e a outra em um outro planeta. Esse poderia ser o futuro do teatro humano e o futuro de Beckett. É basicamente isso que tenho a dizer por enquanto. Gostaria de abrir a conversa e receber perguntas.

Wiśniewski: Muito obrigado, Chong e Tao, por esta introdução inicial, e muito obrigado por nos alertar sobre a dimensão global da Beckett. Além disso, Chong, você falou sobre a necessidade do que provavelmente experimentamos durante a pandemia: a profundidade do trabalho de Beckett e sua precisão para estes dias. Pouco antes do bloqueio, aqui na Polônia, fui a Londres para assistir *Endgame* no The Old Vic e, mais tarde, apenas uma semana depois, quando estava de volta aqui em Gdańsk, em Sopot, de repente percebi o quanto a experiência que é apresentada na peça revela uma experiência que todos temos agora: a experiência das restrições excessivas, da impossibilidade de sair das quatro paredes dos nossos apartamentos, de uma restrição das ações cotidianas. Você sugeriu esses aspectos também em sua introdução.

Quando assisti à sua adaptação de *Esperando Godot*, fiquei impressionado com a forma como as atividades mundanas foram globalizadas na abertura de sua performance. Como não falo chinês, não pude acompanhar a dimensão verbal, mas por isso pude focar ainda mais na dimensão visual, e fiquei impressionado com o quanto a experiência que seus atores passaram foi também a minha experiência. Tivemos *Esperando Godot* não em algum lugar na estrada perto de uma árvore, mas se alcançou aquela intimidade colocando pessoas em pijamas num apartamento urbano, que é uma situação cotidiana que foi vivenciada no ano passado por todos, eu acho, em todo o mundo.

Minha primeira pergunta é sobre essa adaptação, sobre esse movimento do texto para a realidade ao seu redor e de seus atores. Quanto você acha, enriquece sua leitura de Beckett e quanto enriquece a relevância deste trabalho adaptando-o para um meio que certamente não é um meio originalmente beckettiano – para Zoom, uma plataforma de videoconferência?

Wang: Certamente é uma ótima pergunta. Você sabe, a experiência existiu para todos, não apenas para mim, mas para o elenco e para a equipe de produção, e também para o público. Isso é algo iné-

dito. Anteriormente os chineses teriam que imaginar como seriam os europeus e o que os sem-teto europeus fariam com seus sapatos. Os criadores de teatro chineses e o público teriam que imaginar essas coisas coletivamente para entender Beckett.

Mas, no nosso caso, todos experimentaram a epidemia, o bloqueio, a auto-quarentena ou a quarentena até certo ponto, então realmente tínhamos algo em comum com o público. Então, eu diria que *Esperando Godot* nunca foi tão claro, nunca foi tão acessível e compreensível para os chineses. Ao criarmos nossa versão, deveríamos, de certa forma, esquecer quais são as direções do palco, a fim de dar sentido aos espaços de vida dos performers. Usamos os espaços reais dos performers, exceto que alugamos dois carros para ter cenas de rua, para ter a Yellow Crane Tower, uma paisagem em Wuhan durante a noite, mas realmente transformamos tudo do cotidiano original de Beckett. Portanto, isso é algo transformador, teatral e mágico de certa forma.

Wiśniewski: Se eu puder desenvolver isso um pouco mais. Eu fiquei impressionado com o lado visual da performance, os adereços básicos em particular. É fascinante ver uma pilha de sapatos femininos no início de uma situação que, parece, inicialmente, bastante global. Em outra cena, mais tarde, quando passamos pelas ruas noturnas de Wuhan, é impressionante o quanto a cidade é explorada. Minha atenção também foi atraída pela pequena árvore artificial – uma árvore de brinquedo – na cama, mais tarde no quarto. Todos esses detalhes eram notáveis para qualquer pessoa familiarizada com o texto de Beckett. Não podemos esquecer também a imagem icônica do relógio com a constância da hora ao longo da peça, como se fosse um eterno “dez e cinco”. De uma forma ou de outra, estava visível na tela o tempo todo, escrito em algarismos arábicos entre inscrições chinesas que iam passando pela tela, ou no celular quando um dos personagens estava falando. Dez e cinco. Agradeceria sua explicação sobre este detalhe. Você também pode, de forma mais geral, discutir um pouco sobre esses adereços que foram suprimidos do texto de Beckett? E aqueles que certamente não foram tirados de Beckett, mas que faziam parte das situações domésticas? Refiro-me aqui, em particular, ao aquário com peixes, esta cena maravilhosa onde os atores falam ao telefone, parados ao lado de dois aquários diferentes.

Wang: É outra pergunta muito boa. Certo, definitivamente, a maior questão que tínhamos que responder era o que é a árvore em *Waiting for Godot* online ou na versão 2.0. O que é a árvore? Não tínhamos uma resposta para isso ao iniciar os ensaios, mas aos poucos descobrimos que para estabelecer a relação entre o casal teremos que ter pequenas coisas em suas vidas que eles podiam

guardar só para se lembrarem que são um casal. Muito pequenas coisas como os anéis, as pequenas árvores de brinquedo. Essas árvores poderiam ser algum tipo de lembrança que ambos ganharam, de modo que, em diferentes cidades e lares diferentes, eles ainda guardavam isso. Então, quando eles sentem falta um do outro, eles as seguram para, sabe, pensar no outro. Então, tentamos estabelecer todos esses pequenos detalhes da vida do casal.

Além disso, em março e abril, muitas famílias na China ainda estavam no espírito do Festival da Primavera. Você sabe, o Festival da Primavera na China é algo como o Natal no Ocidente. As pessoas então voltaram para suas cidades natais para visitar os pais, fazer reuniões familiares e então a epidemia atacou. Por esse motivo, os chineses estavam presos em suas cidades natais, sem poder voltar para as grandes cidades, para encontrar seus parceiros, portanto, sem alterar ou adicionar palavras ao texto, é claro, todos esses elementos deviam ser vistos visualmente. Graças aos sistemas de compras e entrega pela internet desenvolvidos na China, conseguimos juntar tudo com bastante rapidez para fazer a performance. Mas, os aquários, eles já estavam lá, nas casas dos artistas. Então eu pensei, ok, tínhamos que juntar essas duas coisas para ter um vínculo visual mais forte entre o casal, para que, você sabe, esses personagens sem-teto do roteiro original se tornassem personagens domésticos em nosso cenário, sem mudar uma palavra do texto, reitero.

Wiśniewski: A metáfora da cena do aquário funcionou muito bem. Entretanto, Katarzyna, gostaria de acrescentar uma pergunta sobre os vários métodos de streaming que você usou. Isso foi bastante interessante, especialmente porque você disse algo que eu não sabia. A performance no Zoom foi transmitida ao vivo, quando foi apresentada ao público em geral. Como isso funcionou? Alguma surpresa? Algum desafio adicional? E sobre outra imagem visual impressionante de sua performance: o passeio noturno por Wuhan?

Wang: Obrigado pelo elogio. Como todos sabem, o teatro é sempre muito restrito por seus recursos limitados, porque temos tempo limitado, espaço limitado, corpos humanos limitados e adereços limitados em edifícios teatrais – e o mesmo é a verdade no teatro virtual ao vivo. Minha definição de teatro online seria: ele deve ser apresentado ao vivo e transmitido ao vivo. Caso contrário, deveria ser chamado de outra coisa: videoarte ou filme.

A nossa peça foi apresentada ao vivo e transmitida ao vivo e foi muito difícil, para ser sincero, porque você tem que, sabe, esconder coisas que você não quer mostrar, você tem que coreografar todos

os movimentos dos atores, principalmente quando eles tinham que ser eles mesmos cinegrafistas. Todos os performers teriam que trabalhar com as mãos para mover as câmeras de modo a fazer sentido visualmente, a fim de ter um fluxo constante e fluente do espetáculo. Na verdade, começamos a trabalhar com teatro baseado em vídeo ao vivo em 2011, então já tínhamos nove anos de experiência. Mas desta vez é no Zoom, é um pouco diferente, e claro que você vai ter que cronometrar tudo, vai ter que fazer tudo de novo e de novo para que tudo combine e se encontre.

Por exemplo, aquela cena de rua de Wuhan. Naquela cena, tivemos que cronometrar. Tínhamos que mostrar a iluminação da Torre da Garça Amarela em Wuhan à noite. Felizmente, começamos a apresentação às 20h, então estava tudo bem, de certa forma. Depois tínhamos que medir a distância e o tempo e então o motorista/performer tinha que dirigir o carro exatamente na velocidade estimada para passar por aquele local de paisagem no momento certo porque também havia música tocando e outros três artistas se apresentando, então tudo tinha que ser cronometrado.

Katarzyna Kręglewska: Para uma pessoa que mora em Gdańsk, na Polônia, as imagens básicas de Wuhan foram inicialmente aquelas relacionadas ao surto da pandemia. Sabe, a gente viu algumas das imagens veiculadas nos noticiários, mas para nós, se posso falar não só por mim, mas pelas pessoas que moram aqui, no começo parecia algo muito distante e que não dizia respeito a nós. Ficamos chocados, é claro, mas era algo realmente difícil de lidar, parecia que não estava conectado conosco. Mas em abril, quando você estreou, nós já estávamos fechados também. O bloqueio na Polônia começou em março, na primeira quinzena de março.

Wang: Quer dizer, em 2020? Vocês também estavam em lock down?

Kręglewska: Sim.

Wang: Nossa, eu não sabia disso.

Kręglewska: Sim, era 11 de março, pelo que me lembro. Essas imagens das notícias das ruas de Wuhan e dos hospitais ficaram comigo. E assistir a sua performance foi uma oportunidade de ver algo realmente valioso. Quer dizer, ver essa experiência, filtrada por pessoas reais, por artistas e pela sensibilidade de vocês. Eu adorei, muito. Esta performance foi transmitida por streaming “ao vivo” para quase 300.000 pessoas e eu gostaria que você

nos contasse algo mais sobre as reações do público. Houve alguma? E a outra parte da questão: quanto dessa resposta do público estava enraizada no reconhecimento de Beckett, que, como Peng Tao mencionou, já era conhecido na China, e quanto era sobre a situação atual e a experiência da pandemia?

Wang: Em primeiro lugar, estou muito feliz por alcançarmos um público tão grande. Tivemos 290.000 pessoas como público no total para o Ato Um e o Ato Dois, então você pode dizer que a metade é a média que assistiu ao show inteiro. Cooperamos com esta empresa gigante que criou o WeChat – Tencent. Trabalhamos com a Tencent Arts para transmitir ao vivo a performance e eles têm dados de bastidores que pudemos ver. Fiquei muito feliz em ver que a maior parte do público de 290.000 pessoas era muito jovem, nascido nas décadas de 1980, 1990 e 2000. Eles eram pessoas muito jovens. Beckett faz parte de nossos livros didáticos há anos, então todo mundo lê um trecho de *Esperando Godot* em uma aula de literatura no ensino médio. É uma peça muito conhecida e a recepção da nossa performance tem a ver com isso.

Alguns jovens simplesmente disseram que a espera era chata, que a apresentação era chata, então provavelmente esse grupo simplesmente não entendeu. Mas, muitos outros disseram: este é um Beckett que eu posso entender, ou este é um Beckett que é muito relevante. Então você ouviu opiniões muito diferentes e, como o número de público era enorme, você teve debate, mas, curiosamente, o debate tem se concentrado mais no meu conceito de teatro online.

Você sabe, as pessoas nos círculos teatrais aqui são em sua maioria conservadoras, e as pessoas têm debatido sobre uma questão: isso é teatro? É realmente um show ao vivo e transmitido ao vivo ou é uma gravação? Felizmente, no segundo ato, tivemos um problema técnico que revelou a interface horrível do sistema de computador e do software nos bastidores, então alguém poderia dizer: ok, isso deve ser um erro e deve ter sido transmitido ao vivo. E, claro, as pessoas têm debatido sobre o que é o teatro online e o que poderia ser o teatro. Isso ainda é teatro ou é algo como artes de TV ou artes de cinema? É interessante. É interessante no sentido de que é provocativo. Nunca tivemos tantas pessoas debatendo essas questões. Sempre quis fazer teatro virtual e teatro online. Esperar *Godot* em abril de 2020, em plena pandemia, me deu essa oportunidade. Poderia ter feito em 2019, por exemplo, mas a recepção e o debate não seriam tão grandes.

Kręglewska: Para terminar, você pode nos contar um pouco sobre sua produção seguinte, Plague 2.0, inspirada em Albert Camus?

Wang: Foi encomendada pelo Festival de Artes de Hong Kong e a fizemos em março de 2021. Tivemos oito apresentações ao vivo em março, e o que é incrível é que nesta apresentação conseguimos ter seis artistas trabalhando de seis países diferentes, incluindo China, América, Brasil, África do Sul, Reino Unido e Líbano, além de termos um *dramaturg* e um cenógrafo trabalhando da Austrália, e a equipe técnica que estava em Hong Kong.

Assim, conseguimos ter um elenco de seis países e uma equipe de seis continentes. Claro que foi tudo planejado. Tentamos encenar uma pandemia real e tentamos discutir questões relacionadas a essa pandemia no cenário da peça, então foi algo muito emocionante. Foi apresentado ao vivo e transmitido ao vivo em streaming, e a gravação em vídeo foi transmitida depois no final de maio pelo Festival de Artes de Hong Kong. Definitivamente, desenvolvemos ainda mais a linguagem que já havíamos trabalhado em *Esperando Godot*, mas em termos de logística é mais difícil porque você tem que trabalhar com diferentes fusos horários e, claro, o objetivo é mostrar diferentes fusos horários visualmente para que possa fazer sentido.

Você vê assim cidades muito diferentes. Por exemplo, em Wuhan, você vê prédios de LED de vidro na parte de trás, na África do Sul, você vê uma cabana construída de forma muito grosseira e, no Brasil, você vê a estátua de Jesus Cristo à luz do sol. Então você vê coisas muito diferentes globalmente. Mas há uma coisa em comum: todos estão lidando com a peste como se estivessem em uma única cidade, como sugere o roteiro. Então, o que é esta cidade? Obviamente é o globo. É o nosso mundo, o nosso mundo atual.

Wiśniewski: O que dá uma nova dimensão ao título do tema principal do festival Between.Pomiędzy.Entre que tivemos no ano passado. Era Kosmópolis, e acho que você conseguiu algo como uma cosmópolis teatral em sua produção teatral da peste que acabou de descrever. Gostaria de agradecer a você, Tao Peng, e gostaria de agradecer a você, Wong Chong, por esta conversa. Estou convencido de que levantará questões entre os nossos colegas do mundo acadêmico e entre os praticantes de teatro que estão reunidos neste seminário e que viveram, digamos, desafios semelhantes, ao tentar incorporar Beckett à realidade virtual.



Esta conversa foi feita em gravada em
9 de maio de 2021, como parte do Seminário
da Universidade de Gdańsk - Samuel Beckett
Seminar 2021

Transcrição: Karolina Balde

Wang Chong. Foto: Zhou Jing

BECKETT, A PSICANÁLISE E A COMPREENSÃO DO HOMEM MODERNO

Por Ivam Cabral

Samuel Beckett (1906 – 1989), renomado por peças teatrais e romances que exploram a condição humana, a irracionalidade da existência e a linguagem, demonstrou um interesse significativo pela psicanálise ao longo de sua vida. Sua relação com essa matéria foi complexa e diversificada, deixando marcas indiretas em sua escrita e em sua compreensão do homem moderno. Ao longo de sua trajetória, familiarizou-se com diversos conceitos e teorias psicanalíticas, as quais influenciaram de maneira sutil sua abordagem literária. Esse impacto foi particularmente notável nas reflexões acerca da identidade, da mente, do inconsciente e do caráter humano presentes em sua obra.

Beckett foi analisado por importantes psicanalistas, como Wilfred Bion (1897 – 1979), cujas discussões, provavelmente, não se restringiram apenas aos aspectos clínicos, mas abrangeram também conversas sobre literatura, filosofia e o ambiente psíquico. É possível considerar que essas interações e diálogos possam ter desempenhado um papel significativo no desenvolvimento de certos temas explorados em suas obras.

Incorporou elementos psicanalíticos em suas peças de teatro, predominantemente de maneira indireta e não literal. Em seu trabalho, frequentemente explorava temas como a angústia existencial, a solidão, a busca pela identidade e a persistente luta contra a adversidade, questões que



ressoam com algumas das preocupações e conceitos discutidos na psicanálise.

Entretanto, Beckett não adotou a psicanálise de forma restrita em suas obras. Utilizava esses conceitos como parte de uma abordagem mais ampla, entrelaçando ideias da psique com elementos existencialistas e filosóficos. Sua relação com a psicanálise era mais de interesse intelectual do que de aplicação direta em sua escrita, mas de uma forma que se alinhava com sua abordagem artística singular. Dessa maneira, criou um universo literário distinto e profundamente reflexivo, marcado pela exploração e pela inadequação da linguagem, elementos centrais em muitas de suas peças e textos, refletindo a complexidade e a angústia do homem contemporâneo.

O autor frequentemente retrata personagens isoladas em situações limitadas, confinadas em espaços físicos ou emocionais. Essa solidão vai além da simples falta de contato humano, estendendo-se à ausência de compreensão e conexão genuína com os outros, gerando uma sensação de alienação e isolamento. Suas personagens enfrentam constantemente um sentido de desamparo, incerteza e falta de propósito na vida. Elas questionam a própria existência, muitas vezes sem encontrar respostas evidentes, o que reflete suas buscas por significado em um mundo que parece ser absurdo e vazio. O autor utiliza uma linguagem fragmentada, repetitiva e aparentemente sem sentido para retratar esse dilema, destacando a

incapacidade da linguagem em expressar verdadeiramente a complexidade das emoções, em um lugar em que a memória, na maioria das vezes, não aparece como recurso de salvação. Isso evidencia também a dificuldade de comunicação eficaz e compreensão completa dos outros. Desta maneira, o ponto inicial da narrativa poderia residir no fenômeno do esquecimento:

O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca esqueceu de nada. Sua memória é uniforme, uma criatura de rotina, simultaneamente condição e função de seu hábito impecável, um instrumento de referência e não de descoberta. A apologia de sua memória – “Lembro-me como se fosse ontem...” – é também seu epitáfio e indica a expressão exata de seu valor. Não pode lembrar-se de ontem, na mesma medida em que não se pode lembrar de amanhã. (BECKETT, 2003, p. 29)

Obras como *Esperando Godot* (1948), *Fim de Partida* (1957), *Dias Felizes* (1960), entre outras, exploram de maneira profunda e, por vezes perturbadora, tais temas. As representações das experiências humanas nesses trabalhos ecoam a sensação de desamparo e a busca por significado em um universo que pode parecer caótico e sem sentido. *Esperando Godot*, por exemplo, inicia-se justamente quando Estragon e Vladimir estão em uma estrada, embaixo de uma árvore, e chegam à conclusão de que não há “nada a fazer” (BECKETT, 1976, p. 9).

Ao explorar essas temáticas, Beckett nos convida a refletir sobre a essência da existência, a difícil complexidade das emoções e a inevitabilidade de confrontar a solidão e a angústia em algum momento da vida. Sua obra como um todo pode ser considerada um terreno propício para análise psicanalítica, permitindo a exploração de aspectos profundos da psique, como o desejo, a identidade e a natureza do sofrimento humano.

Segundo o jornalista e professor de filosofia e literatura Luiz Roberto Benati, na apresentação de *Eu Não*, Beckett faz a “desmontagem do cenário do eu”:

O eu, essa figura da Psicanálise, à procura de repouso para descansar, limpar o suor, tomar uns goles de água e ajuntar alguns viajantes para ouvi-lo, embevecidos, o eu, dizíamos, é um castelo de escombros comprimido entre entulhos do id e escolhos do superego. (BECKETT, 1987, s. p.)

A psicanálise sempre se dedicou à exploração das complexidades da mente, incluindo o estudo do inconsciente, dos impulsos instintivos e dos conflitos psicológicos. Beckett, influenciado pelo existencialismo e pela obra de Freud (1856 – 1939), integrou elementos psicanalíticos em suas peças, especialmente ao abordar a natureza da identidade e da existência.

Desafiando as convenções literárias e teatrais

estabelecidas, Beckett não apenas adotou uma prosa concisa, mas também utilizou cuidadosamente a linguagem e os diálogos para transitar entre o humor e o desespero. Desenvolveu um estilo no qual as temáticas exploravam a busca por significado. A solidão, a incapacidade de se comunicar, o colapso das estruturas sociais e a condição humana em sua forma mais vulnerável e desesperada foram temas persistentes em sua obra.

A influência de Beckett se estende muito além do âmbito literário e teatral. Sua abordagem inovadora influenciou toda uma geração de escritores, dramaturgos e artistas, desafiando as noções convencionais de identidade e ego. Suas personagens encontram-se em um estado de desintegração, perdendo a noção de si mesmas. Isso reflete a teoria psicanalítica do Eu, na qual a identidade é considerada fluida e sujeita a mudanças constantes, muitas vezes influenciada por impulsos inconscientes.

O autor explora também o conflito entre o ego consciente e os desejos reprimidos do inconsciente. A luta das personagens para encontrar significado em um mundo absurdo pode ser interpretada como uma representação do embate entre a consciência e o inconsciente, um tema central na psicanálise. Essa dinâmica entre o consciente e o inconsciente contribui para a complexidade das experiências e dos conflitos internos vividos por suas personagens.

Outro aspecto de sua obra influenciado pela psicanálise é a ênfase no silêncio e na falha da linguagem em comunicar a realidade interior. A psicanálise argumenta que há aspectos da experiência humana que não podem ser completamente expressos pela linguagem. Beckett explora essa lacuna entre o que é sentido interiormente e o que pode ser comunicado por meio das palavras. Enfatiza a incapacidade da linguagem em capturar totalmente as nuances das emoções, dos pensamentos e das experiências internas, destacando a limitação da comunicação verbal na representação fiel do mundo interior humano.

Como dissemos, Bion foi o analista de Beckett na Tavistock Clinic, em Londres, entre 1934 e 1935, durante um período em que Beckett enfrentava uma profunda depressão. Esse encontro acabou por se tornar um ponto de viragem significativo na vida de ambos.

Temos, na verdade, poucas informações sobre esse encontro. O que sabemos aparece na biografia de Beckett escrita por Deirdre Bair, em 1978, e em alguns trabalhos acadêmicos, como do psicanalista Luiz Carlos Uchôa Junqueira Filho, em seu artigo “A disputa (*prise de Bec*) entre *Beckett* e Bion: a experimentação do *insight* no resplendor da obscuridade”, onde nos é revelado que Beckett “contabilizava suas sessões dizendo, com uma ponta de ironia, ter tido 134 disputas – *prises de bec* – com Bion” (2008).

Bion é reconhecido por suas substanciais contribuições para a teoria psicanalítica, especialmente no desenvolvimento da teoria dos grupos, a teoria psicanalítica dos objetos, e sua abordagem inovadora na compreensão do funcionamento da mente. Uma das contribuições significativas de Bion à psicanálise, que de certa maneira aparecerá no trabalho de Beckett, é a sua Teoria do Pensar, que parte da ideia de que o pensamento surge como resposta à frustração, visto como uma necessidade vital para a sobrevivência. Essa teoria enfatiza a importância do pensamento na elaboração e compreensão das experiências emocionais e na capacidade de lidar com os desafios emocionais e psicológicos. Provavelmente, essa concepção pode ter influenciado o trabalho de Beckett, oferecendo uma perspectiva sobre a forma como as personagens lidam com a adversidade e a complexidade de suas experiências emocionais.

Desenvolvida para explicar a geração, processamento e transformação dos pensamentos na psique, a Teoria do Pensar propõe uma visão mais aprofundada da construção do psiquismo. Aprimora a capacidade de escuta e a aquisição da capacidade simbólica, principal interseção de Bion com Beckett, colocando ênfase na compreensão dos processos mentais, especialmente aqueles de caráter emocional e não articulada, que acontecem antes da formulação consciente dos pensamentos. Bion destaca a importância de reconhecer e compreender os

estados mentais primitivos e não elaborados que precedem a articulação consciente dos pensamentos, contribuindo assim para um entendimento mais abrangente dos processos psíquicos e emocionais. Essa abordagem permite uma análise mais profunda da mente, explorando camadas mais fundamentais e sutis de funcionamento psicológico.

Mas o ponto central de conexão entre Bion e Beckett pode ser encontrado na exploração das relações entre sentido e ausência de sentido, assim como no âmago do vazio por trás das palavras. Ambos, Beckett e Bion, compartilham a característica essencial da economia linguística, a concisão, a qual se torna um traço fundamental em suas escritas. Os dois exploram o limiar entre as palavras e a existência, mergulhando na essência da linguagem para expressar a complexidade da existência, muitas vezes confrontando os limites da comunicação verbal para transmitir experiências emocionais ou existenciais. Embora ambos os autores tenham ao longo de suas vidas produzido muito, utilizam a linguagem de maneira econômica, buscando capturar o vazio, a incompletude ou o indizível, e assim provocar reflexões sobre a condição humana e as profundezas do psiquismo.

Dentro do contexto da clínica psicanalítica, Bion se concentrou na compreensão do fenômeno psicótico e investigou a mente como objeto central de estudo. Explorou o vazio ilimitado e a

angústia mental, considerando a ausência como uma condição fundamental para o pensamento e a ocorrência da alucinação. Desenvolveu suas teorias sobre os processos mentais primários e a função da mente a partir de suas observações clínicas, especialmente no tratamento de pacientes psicóticos. Discutiu a ideia de um estado mental “sem pensamento”, em que a mente é confrontada com a ausência de pensamentos formados e organizados, uma espécie de “vazio mental” que precede a capacidade de pensar e simbolizar. Nesse contexto, Bion destacou a importância da tolerância à ausência de pensamentos e a necessidade de enfrentar o vazio para permitir a emergência do pensamento e da compreensão. Por outro lado, Beckett se ateve, muitas vezes, a pensar no papel da memória como fonte de projeção nebulosa:

A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele chama de “memória voluntária”. Esta é a memória uniforme da inteligência; é de confiança para a reprodução, perante nossa inspetoria satisfeita, daquelas impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. Não demonstra interesse algum pelo misterioso elemento de desatenção que colore nossas experiências mais triviais. Apresenta-nos um passado monocromático. As imagens que escolhe são tão arbitrárias quanto as escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à

de virar as páginas de um álbum de fotografias. O material que fornece não contém nada do passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção uniforme e enevoada – isto é, nada. (BECKETT, 2003, p. 32)

Além disso, Bion também explorou a relação entre a ausência e a ocorrência da alucinação, sugerindo que a primeira – ou a falta de capacidade de simbolizar – pode levar à segunda, como uma tentativa do psiquismo de lidar com a intensa angústia e com a ausência de representações mentais significativas. Essas ideias influenciaram o entendimento psicanalítico dos processos psicóticos e da mente em situações de extrema angústia ou falta de sentido.

Nesse contexto, tanto o psicanalista quanto o escritor exploram os limites da linguagem e sua relação com a ausência de sentido, com o vazio completo de significado. Para Bion, a “vida real” seria apartada do tempo:

Não creio que a vida real tenha quaisquer divisões como de religião, ou estética, ou ciência, como não há uma linha divisória entre o hemisfério norte e o sul. Essa linha conta algo sobre a mente humana. (BION, 1974, p. 50)

Tanto na prática clínica quanto na expressão artística, ambas, influenciadas por essa interação, confrontam-se com os limites aparentemente

ilimitados da linguagem e da existência. Ambas mergulham na busca por compreender as fronteiras da linguagem, tentando expressar experiências e emoções profundas que podem transcender as capacidades da comunicação verbal. Exploram o vazio, a ausência de sentido, e confrontam-se com os limites da expressão linguística ao lidar com temas complexos da existência humana, o que muitas vezes as leva a se deparar com a inadequação das palavras para capturar plenamente a essência dessas experiências.

Ambos os campos, o da psicanálise e o da expressão literária, são influenciados por essa reflexão sobre os limites da linguagem e da compreensão humana, levando a questionamentos sobre a natureza da comunicação, da existência e dos processos psíquicos mais profundos. Essa intersecção entre psicanálise e literatura permite a exploração dessas fronteiras e oferece *insights* valiosos sobre a complexidade da mente e da condição existencial.

A relação entre Bion e Beckett foi mais do que uma simples relação analítica; foi também uma amizade intelectual significativa. Durante suas sessões de análise, Beckett compartilhava seus trabalhos literários com Bion, oferecendo a ele ideias de grande valor.

Essas trocas proporcionaram a Bion uma visão íntima das reflexões, preocupações e investigações criativas de Beckett, que posteriormente

influenciaram o próprio pensamento de Bion sobre a mente e a psicanálise. Esse diálogo intelectual entre um escritor de renome e um psicanalista proeminente ajudou a enriquecer a compreensão de ambos, influenciando suas respectivas áreas de atuação e contribuições para a psicanálise e a literatura.

Mais: é possível identificar na produção beckettiana elementos que, de certa forma, dialogam com conceitos psicanalíticos como o ego, o superego e o inconsciente, embora Beckett não explore esses conceitos de maneira explícita ou direta, como faria um psicanalista.

O ego, segundo a teoria psicanalítica de Freud, é a parte da mente responsável por equilibrar os desejos do Id com as demandas da realidade e os valores do superego. Em algumas obras de Beckett, como *Esperando Godot*, as personagens principais, Vladimir e Estragon, podem ser interpretadas como representações de diferentes aspectos do ego. Elas refletem a luta entre a esperança e a desilusão, a racionalidade e a impulsividade, a dependência e a independência. A espera das personagens por Godot pode ser vista como uma representação da experiência de espera, incerteza e ansiedade diante do desconhecido.

Essa espera pode ser interpretada como uma metáfora da angústia existencial à busca por significado em um mundo despropositado. Godot,

embora nunca apareça efetivamente, é uma figura em quem as personagens depositam suas esperanças e expectativas. Provavelmente Beckett está falando sobre a dependência de figuras de autoridade e a necessidade humana de buscar significado e orientação em algo ou alguém externo. A dinâmica entre Vladimir e Estragon pode ser vista como uma representação das relações. Suas interações, suas disputas e sua interdependência podem ser interpretadas a partir das teorias psicanalíticas sobre relações interpessoais, identidade e a busca por segurança emocional.

A ausência de Godot e a repetição de situações sem uma resolução evidente podem, também, serem interpretadas como falta ou vazio. Essa ideia se refere ao desejo humano insaciável por algo que está ausente, criando um sentimento de insatisfação ou vácuo que motiva as ações e pensamentos.

O superego é a parte da mente que internaliza regras e normas sociais, funcionando como um regulador moral. Em Beckett, podemos identificar relações de poder e dependência em peças como *Fim de Partida*, que podem sugerir elementos relacionados à pressão moral e social, por exemplo.

O inconsciente, para Freud, é onde habitam desejos, impulsos e memórias reprimidas que influenciam o comportamento. Nas obras de

Beckett, a repetição de situações, a falta de entendimento sobre as circunstâncias e a linguagem fragmentada podem ser interpretadas como elementos que se assemelham à natureza complexa e não linear do inconsciente.

A escrita de Beckett apresenta um tom sombrio e melancólico, refletindo a luta contínua dos seres humanos para encontrar propósito e significado em um mundo que parece absurdo e incongruente. Aborda temas relacionados ao inconsciente e à repressão de maneiras não convencionais. Amiúde, retrata personagens cujas mentes parecem fragmentadas, com pensamentos, memórias e experiências se misturando de maneira confusa. Isso pode ser visto como uma representação do inconsciente, em que pensamentos reprimidos ou não conscientes influenciam o comportamento.

[...] Talvez me tenham levado até o umbral de minha história, ante a porta que se abre para a minha história, isso me espantaria, se ela se abre, serei eu, será o silêncio, aí onde estou, não sei, não o saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar. (BECKETT, 2009, p. 137)

A repetição muitas vezes ilógica em suas obras quebra a linearidade e coerência linguística e pode ser interpretada como uma representação da complexidade da mente, desafiando uma compreensão clara e racional. Embora não seja

abordada diretamente, a repressão de desejos, emoções ou memórias pode ser inferida nas dinâmicas das personagens. Seus conflitos internos, frustrações e a falta de clareza sobre suas próprias motivações podem refletir a presença de conteúdos reprimidos ou não resolvidos em suas mentes.

Um exemplo disso pode ser observado em *Fim de Partida*, em que as personagens estão confinadas a um espaço claustrofóbico e enfrentam relacionamentos complexos e tensões emocionais. Elementos de seu estilo literário e a representação das experiências humanas podem ser interpretados à luz do inconsciente e da repressão, por exemplo.

Beckett também retrata relacionamentos marcados por disfunções, em que a comunicação é falha e a compreensão entre as personagens é limitada. Essa falta de conexão emocional ou a incapacidade de se comunicar efetivamente contribui para um sentimento de isolamento.

Em *Esperando Godot*, a busca por conexão e interação social é um dos temas centrais. No entanto, as personagens continuam a esperar por Godot, um evento ou figura que nunca chega, simbolizando a impossibilidade da verdadeira conexão e a eterna espera por algo que pode nunca se realizar.

As personagens beckettianas falham em se conectar umas com as outras devido à inadequação da

linguagem para expressar seus verdadeiros sentimentos e intenções. Isso leva a mal-entendidos e conflitos. Essas personagens lutam bravamente para se expressar, seja por causa de limitações linguísticas, dificuldades emocionais ou simplesmente pela falta de entendimento sobre suas próprias emoções e pensamentos.

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir adiante. Pode ser que um dia, primeiro passo, vá, eu tenha simplesmente ficado, no qual, em vez de sair, segundo um velho hábito, passar o dia e a noite tão longe quanto possível de casa, não era longe. Pode ter começado assim. Eu não me farei mais perguntas. (BECKETT, 2009, p. 5)

Toda produção literária de Beckett, em geral, aborda temas recorrentes como a espera e a incerteza, tópicos que ainda são pertinentes na sociedade contemporânea. A sensação de esperar por algo indefinido, a busca por significado e a luta contra o tédio e a ansiedade continuam a ressoar com as pessoas em um mundo complexo e em constante mudança. Toda sua obra levanta questões profundas sobre a existência, a falta de sentido, a angústia existencial e a busca por algum propósito. No contexto moderno, em que a vida pode ser repleta de incertezas e desafios, a busca por significado e sentido continua sendo uma preocupação central para muitas pessoas, ecoando o cerne da psicanálise.

Referências

- BECKETT, Samuel. *Companhia e outros textos*. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.
- _____. *Esperando Godot*. Tradução: Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. *Eu não*. Tradução e apresentação: Luiz Roberto Benati. São Paulo: Olavobras, 1987.
- _____. *Proust*. Tradução: Arthur Nastrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BION, W. R. Conferências brasileiras 1. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa. *A disputa (prise de Bec) entre Beckett e Bion: a experimentação do insight no resplendor da obscuridade*. Revista Brasileira de Psicanálise. V.42, N.2. São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000200010#2b. Acesso em: 5 mar. 2024.

SAMUEL BECKETT NO CERRADO BRASILEIRO: DIÁLOGOS

Por Ronei Vieira Nogueira
e Robson Corrêa de Camargo



Apresentação na Av. Goiás com Anhanguera, em Goiânia, 2022. Vinte anos do Máskara. Foto: André Miranda. *Curta Beckett*. Apresentação aos pés do monumento situado ao centro de Goiânia em homenagem ao Bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, ícone na captura e extermínio de etnias indígenas para o trabalho escravo e na exploração do ouro para enviar ao Império português.

Samuel Beckett estabelece o silêncio como ponte de seus diálogos. Diálogos que se abrem também entre o imaginário irlandês e o imaginário brasileiro, entre o existir negro dos rios Liffey e Poddle, em Dublin, e as cores quentes do seco Cerrado goiano, que paira em seu não espaço sobre o abundante aquífero Guarani. Não! Beckett não define claramente localizações geográficas em suas obras, há sim algumas paisagens irlandesas em suas memórias/imagens do romance *Companhia* (1979) ou na peça de teatro *Improviso de Ohio* (1980). Beckett escreve sim o silêncio e o vazio. Entretanto, a ideia de não lugar em seus escritos possibilita uma abertura ou um entre lugar, para que artistas de qualquer parte do mundo preencham suas vivências várias num diálogo estimulante com o universo beckettiano.

Paradoxos. A Irlanda ocupa uma pequena parte do continente europeu, enquanto o Brasil é o segundo maior país do continente americano, o primeiro em extensão territorial da América do Sul e o quinto maior país do mundo, não é pouca coisa. Estabelecem-se, assim, distintas formas de se perceber e viver no espaço. As noções de espaço social e histórico são igualmente distintas, se percebermos algumas peculiaridades entre as cidades de Goiânia e Dublin. A primeira, localizada próxima à capital Federal do Brasil, Brasília, tem cerca de um milhão e meio de habitantes e quase a mesma quantidade em sua região metropolitana, enquanto Dublin tem cerca de meio milhão de habitantes, e

o triplo desse número vivendo em seu entorno. Dublin, de certa forma, continua com a mesma população numérica que possuía no início do século XX, quando nascia Samuel Barkley Beckett (1906-1989). Goiânia, como unidade político-social ainda não existia naquele tempo, era um não lugar, que será fundado em 1933.

Se levarmos em consideração as questões climáticas e os ecossistemas, as distinções parecem se evidenciar ainda mais. O Brasil é diverso tanto em clima como em vegetação e vida animal, sendo considerado o país com a maior biodiversidade do mundo. O Estado de Goiás é um dos locais do bioma Cerrado, seco, quase desértico, mas que se alterna com fortes chuvas, com árvores distantes umas das outras, às vezes enormes, como suas sucupiras, jerivás e jequitibás, e com raízes profundas, troncos e folhas grossas e galhos retorcidos, local de gado e queimadas, com umidade do ar bastante baixa em várias épocas do ano. Já a Irlanda é uma ilha com um clima úmido, com temperaturas baixas o ano todo, e pouca diversidade de fauna e flora em todo o seu território. Suas pradarias e pântanos não serão encontrados no Centro Oeste Brasileiro.

Esta diversidade paradoxal e estranha, entre o *locus* vivente original da Irlanda beckettiana e o Cerrado brasileiro tem, de alguma forma, impulsionado o Máskara, um fruto local, o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance, a se aprofundar na dramaturgia

de Samuel Beckett de forma perene há cerca de seus 20 anos. Esse coletivo, artístico e acadêmico, originado em Goiânia, é vinculado à Universidade Federal de Goiás. As suas pesquisas têm como impulsionamento principal a busca de um teatro íntimo, imagético e sensorial, que tem o corpo, tanto do público como dos artistas, como ferramenta fundante para a criação de imagens e provocação de sensações e emoções e, estranhamente, o texto beckettiano como sua estrutura e suporte.

O Máskara não se restringe à obra de Beckett, tendo, em seu histórico, montagens teatrais dos escritores brasileiros Nelson Rodrigues (*Senhora dos Afogados*) e Bernardo Élis (*Explosão Demográfica - Minueto em Fó Menor*), e do dramaturgo cubano José Triana (*Noite dos Assassinos*). Porém, a maior parte de seu repertório é vorazmente dirigido a trabalhos relacionados a textos do escritor irlandês que foi viver em Paris. De 2002, ano de sua fundação, até 2023, foram apresentados cinco espetáculos a partir dos escritos de Beckett, são eles: *Esperando Godot*, em duas versões (2005 e 2023); *Companhia* (2009); *Quê Onde* (2010); *Curtia Beckett* (2014); e *CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer* (2016 e 2022). As montagens dos textos curtos de Samuel Beckett são apresentadas até os dias de hoje em Goiânia, como na Argentina, México e Polônia.

O processo de construção dessas performances do Máskara passa pela pesquisa das possíveis

imagens que possam surgir como reverberações, aprofundamentos, discussões da dramaturgia insólita proposta por Samuel Beckett em nosso saber local. Nesse sentido, o que vemos é uma sobreposição dramática, isto é, tudo se converte em elementos que podem ser lidos separadamente ou conjuntamente. Não é teatro “do absurdo”, e se propõe a um teatro das ruínas, do silêncio, do indizível, da experiência que o ouvinte/olhante faz dos resíduos dos processos imateriais e de outras coisas, de sua fina ironia.

Se Beckett escreve para eliminar a linguagem e a substância do real, apresentando o vazio, o Máskara procura equacionar imagens e presenças na busca do silente. Movimentos, gestualidades, cores, nuances e timbres da voz, respiração, olhares, emoções, escorrem pelo suor das atrizes e atores, onde iluminação, figurinos, música e cenografia são protagonistas de suas próprias histórias. O que significa que a criação de todos esses elementos precisa transpassar, penetrar, a obra de Beckett ao corpo presente. No processo de construção, o texto escrito é um estimulador para um mergulho em si mesmo e traduzido nas performances presentes no seu cotidiano, na sua cultura. Um Beckett que procura seu silêncio nas vozes do Cerrado.

Robson Corrêa de Camargo, encenador da companhia, reflete que muitos estudiosos e admiradores da obra de Beckett infelizmente converteram “as imagens construídas por seus primeiros

encenadores em ícones, imutáveis, cimentados no tempo e no espaço, em marcos regulatórios de um determinado fazer teatral, o *imprimatur* de um ‘genuíno e autêntico Beckett’, a ser repetido indefinidamente” (CAMARGO, 2012, p. 2). O caminho percorrido pela trupe do Máskara, ao abordar a dramaturgia beckettiana, perpassa as imagens de montagens anteriores, mas não para fazer morada nelas, ao contrário, é a partir da experimentação do corpo orgânico que se descobre quais são as imagens do diálogo no presente, do encontro entre os indivíduos que estarão verbalizando e corporificando aquele texto numa outra “cidade imagem”. Vejamos as palavras do encenador:

Num novo processo de montagem de um espetáculo é essencial que se conheçam as imagens já construídas, enterradas, descobertas, submersas, estabelecendo-se uma percepção imagética com a qual se pode dialogar, refletir, sobre as distintas percepções e leituras que o texto receberá, para as repetir ou as destruir. Alguns críticos saudosistas, no caso de Godot, vão exigir uma reconstrução do primeiro espetáculo francês, mas o teatro não se permite ser uma velha fotografia de nossos esquecidos álbuns de infância. (CAMARGO, 2012, p. 6)

O Brasil, com seu DNA antropofágico, isto é, a capacidade de criar novas imagens, discursos e nuances num diálogo entre as performances da cultura local com obras de todas as culturas es-

trangeiras, reformulando-as a partir de nossa memória, provoca uma eterna busca por inúmeras identidades do original perdido, apresentando uma quantidade expressiva de abordagens distintas dos textos do irlandês Beckett. As mais peculiares são aquelas acrescidas com determinado tempero tropical, expressando também a diversidade cultural do país em que agora também reside.

Em 1928 Oswald de Andrade publicava seu Manifesto Antropofágico, que defendia a criação de uma arte brasileira a partir da deglutição e defecação da cultura europeia chegada ao Brasil. A proposta é de heterogeneidade, de adesão crítica às influências e de assimilação criativa do outro, o que só é possível no Brasil cosmopolita e plural, “cadinho de todas as raças”, uma vez que apenas assim a identidade e a cultura nacional podem ser complexificadas, regurgitadas, questionadas.

Vale a pena se deter um pouco nessa questão. *Tupi or not Tupi, that is the question*, bradava Andrade em seu Manifesto. Os rituais antropofágicos do Brasil Colônia tinham forte base Tupinambá. Ser ou não ser, devorar ou não devorar, como apresentou Oswald de Andrade: “Nada existe fora da Devoração. O ser é a Devoração pura e eterna” (ANDRADE, 1982, p. 64). A devoração de nossas origens, quando os Tupinambás devoraram o então Bispo, com seu sugestivo nome de Sardinha, estabeleceram uma relação cosmológica de encontros de distintas culturas. Como já afirmou Eduardo Viveiros de Castro, é possível dizer que “a verdadeira questão é ‘Tupi or to be’. E a resposta já está contida na questão: tupi, é claro”, afinal “o “tupi” cancela e inverte o to be, a antropofagia é uma contraontologia” (CASTRO in AZEVEDO, 2016, p. 17). E a ordem dos fatores que alterou a questão: “*Tupi ou ser*” implica tomar a relação entre o ser e o devir (ou entre o ser e o modo de ser, ou entre o ser e o não ser). Somos, assim, apenas se deixarmos de ser e nos tornarmos outros, devorando-os e sendo devorados.

Não há como negar que um dos grandes propulsores da antropofagia e da obra de Oswald de Andrade foi justamente José Celso Martinez Corrêa (1937 – 2023)¹ e seu teatro Oficina Uzyna Uzona que a todos devora. Recentemente, em São Paulo, no ano de 2022, o grupo apresentou e devorou *Esperando Godot*, sob sua direção, onde aproveitava a obra do dramaturgo irlandês para estabelecer um discurso crítico sobre o intenso momento político vivido no Brasil nos últimos anos. Entre imagens de tragédias, como o rompimento de barragens em cidades do estado de Minas Gerais, em suas cenas iniciais, e referências explícitas ao ex-presidente de extrema-direita Jair Messias Bolsonaro,

¹ José Celso Martinez Corrêa, o “Zé Celso”, foi o principal diretor do Teatro Oficina Uzyna Uzona, grupo criado em 1958 e considerado um dos maiores e mais longevos coletivos em atividade constante no Brasil.

o Teatro Oficina mergulhava no lado clownesco do texto beckettiano e o subvertia ao enclausurar Godot na camarinha do Zé Pilintra², que substituía o menino do texto original.

Afirmava o Oficina então que Godot não vem e não tem mais barbas e cabelos longos e brancos, pois se fazia presente agora na *camarinha*, local de culto afro-brasileiro, isolado no silêncio do terreiro, cuidando de seu processo de renascimento, firmando seus pensamentos aos Orixás, pois morto, renascerá. Neste caso, o Godot do Oficina passa por lavagens, banhos, cantos e defumações implícitas. Outras transformações anteriores já foram feitas em Godot. Cacilda Becker (1921-1969), a grande atriz brasileira, já desfilou um Estragon interrompido em 1969, *Godot* lá não teve tempo de chegar³.

Na realidade, desde a estreia parisiense de *Esperando Godot* que a obra de Beckett encontra terreno fértil em terras brasileiras. Afinal, como diz a personagem beckettiana Estragon: “Vazio é o que não falta” (BECKETT, 2005, p. 130). E é no vazio das perguntas sem respostas, dos absurdos cotidianos, dos silêncios e suas inúmeras nuances, do tempo que escorre lento ou que corre desvairadamente, das imagens que gritam e do estar sozinhos juntos que Beckett encontra como florir no Brasil, seja no Cerrado com seus extensos descampados, na Caatinga, Amazônia, Pantanal, Mata Atlântica ou ainda nos Pampas de Luiz Carlos Maciel (1938-2017). Maciel estreou *Godot* em três de dezembro de 1958, no Theatro São Pedro, de Porto Alegre. O elenco, de universitários gaúchos, trazia figuras outras que também iriam se destacar na cultura brasileira: Mário de Almeida (Pozzo); Linneu Dias (Vladimir), Dias interpretou seu Ornelas em *Grande Sertão Veredas* (Rede Globo, 1985), e foi ator em montagem dos textos de Beckett *A Última Gravação*, *Beckettianas 3*, *Fim de Jogo*; Paulo José (Estragon), o Macunaíma branco e também a mãe, no filme antológico de Joaquim Pedro de Andrade; e ainda Paulo César Pereio, (menino), que, em 1972, interpretou Alvarenga no filme *Os Inconfidentes*, e, em 1973, foi personagem central em *Vai Trabalhar Vagabundo*, para citar alguns.

Maciel, o guru da contracultura fora o segundo a parir *Godot* no Brasil e o país também foi o segundo a receber esse deus desconhecido e ainda esperado, pouco tempo depois da estreia primeira em

² Entidade de cultos afro-brasileiros, em especial a Umbanda. O Zé Pilintra é um espírito ligado a bares e casa de jogos, carregando em si também o arquétipo do malandro. É importante ressaltar que essa entidade não possui um cunho negativo, ao contrário, ele é invocado quando se precisa de ajuda com problemas domésticos ou financeiros.

³ Para maiores detalhes sobre montagens brasileiras no século XX ver: CAMARGO, Robson Corrêa de. *A recepção crítica de Esperando Godot no teatro brasileiro*. Revista Gestos, v. 20, ed. 40, p. 113-132, nov. 2005; CAMARGO, Robson Corrêa de. *Samuel Beckett: (Re)construindo imagens e memórias*. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, v. 9, ano IX, n. 2, p. 1-19, 2012; CAMARGO, Robson. *Finding Godot: Samuel Beckett, Fifty Years in the Brazilian Theater*. 15(1-2), pp. 124-144. In Journal of Beckett Studies. Journal of Beckett Studies Volume 31, Issue 2.

Paris (cinco de janeiro de 1953 no Théâtre de Babylone). No Brasil, a peça foi encenada pela primeira vez em julho de 1955, com elenco formado por alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo, de Alfredo Mesquita. Em Londres, a primeira apresentação se dará cerca de 13 dias depois da montagem do dr. Alfredo, como Mesquita era chamado, em 3 de agosto de 1955, no Arts Theatre, dirigida por Peter Hall, na ocasião um jovem de 24 anos.

Beckett foi entronado no Brasil de diversas maneiras e com olhares antagônicos. Abordagens de figuras consagradas do teatro brasileiro como Cacilda Becker, Antunes Filho, e mais recentemente Matteo Bonfitto, em parceria com o ator e diretor japonês Yoshi Oida. Passando Beckett ainda por análises de contraditórias personas de nosso teatro, como o diretor e ex-secretário de cultura do governo Bolsonaro, Roberto Alvim, com seu *Tríptico Beckett*⁴. Alvim chegou a citar frase do Ministro de Propaganda Nazista, Joseph Goebbels, em comunicado oficial nas redes sociais da Secretaria Especial de Cultura, circundado pela trilha sonora preferida por Hitler⁵, e não o fazia com ironia, pois o texto o professava. Alvim seria logo destronado, mas isso é matéria para outras escritas.

Por outro lado, Beckett pode prover inúmeros espetáculos candentes de grupos e escolas de teatro por todo o país, o que mostra que a obra beckettiana fincou raízes profundas na arte brasileira. E é no centro do país que essas raízes fazem brotar troncos fortes, galhos tortos, frutos de gostos particulares e flores coloridas. É no cerrado que as pesquisas artísticas, se valendo de textos do autor irlandês, se enraízam e ganham cores vivas nos corpos das atrizes e atores ligados ao Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance.

Em Brasília, também no Cerrado, há um trabalho muito interessante a ser destacado, o do Coletivo Irmãos Guimarães, sob a direção de Adriano e Fernando Guimarães, que, com predominante característica visual, do final dos anos 1990 até os dias de hoje, realizaram as seguintes montagens a partir dos textos de Beckett: *Felizes Para Sempre* (1998-2001), *Não Ficamos Muito Tempo... Juntos* (2002-2005), *Todos Que Caem* (2003), *Modos de Usar* (2008), *Resta Pouco a Dizer* (2008-2011), *OFF ON* (2011), *Sopro* (2014 – 2015), *Fôlego* (2015), *Balanço* (2000-2013) e *Quadrado* (2014-2015).

⁴ Espetáculo estreado em 2014 no teatro da companhia Club Noir, em São Paulo – SP, com elenco formado por Nathalia Timberg, Juliana Galdino e Paula Spinelli, em encenação de Roberto Alvim. A montagem conta com trechos de três romances de Samuel Beckett: *Companhia*, *Para o Pior Avante* e *Mal Visto Mal Dito*.

⁵ O fato foi amplamente noticiado pela mídia, e com detalhes em matéria do Jornal O Globo do dia 16 de janeiro de 2020. A matéria pode ser acessada no site <https://oglobo.globo.com/cultura/roberto-alvim-copia-discurso-do-nazista-joseph-goebbels-causa-onda-de-indignacao-24195523>, acesso dia 18/09/2023 às 10:19.

Entretanto, o espaço deste artigo nos impele a focar nas produções do Máskara. Já em seu surgimento em 2002, o núcleo de pesquisa goiano inicia um processo de investigação para montagem de *Esperando Godot*, proposta feita pelo diretor Robson Corrêa de Camargo para jovens estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, onde acabara de chegar como professor. Robson cresceu e viveu grande parte de sua vida artística em São Paulo, e as atrizes e atores desta montagem eram todos goianos. Esse encontro proporcionado por um texto irlandês colocou também uma lente de aumento sobre as diferenças culturais de uma região e de outra do Brasil, e possibilitou que o encenador pudesse jogar com os elementos culturais que estavam registrados nos corpos dos intérpretes e iam se revelando na maneira como abordavam fisicamente o texto.



Esperando Godot. Estreia em Goiânia. 2005. Da esquerda para a direita: Karine Ramaldes (Lucky), Wesley Martins (Estrangon; 1975 – 2023), João Pedro Caetano (Menino), Saulo Dallago (Vladimir) e Valeria Braga (Pozzo). Foto: Layza Vasconcelos

Quando *Godot* surge nos palcos goianienses, pouco habituados às particularidades da obra de Beckett, houve estranhamento. A professora e pesquisadora brasileira Célia Berretini definia que tudo no texto de Beckett está “numa linguagem nova, não-tradicional, criando uma ‘farsa metafísica’” (BERRETINI, 2004, p. 162), e que sua montagem havia provocado burburinhos em Paris quando de sua primeira encenação em 1953. No caso da montagem do Máskara de 2005, se apresentava a radicalidade estética da escrita beckettiana, mas também as transgressões da própria encenação ao estabelecer no início do novo século novas possibilidades ao que já se vira em outras montagens famosas da obra. A participação do coletivo, em 2006, no 20º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, em Santa Catarina, ilustra bem o incômodo de parte da crítica acadêmica com as escolhas do Máskara. O encenador do espetáculo, Robson Corrêa de Camargo, narra que após a apresentação houve uma sabatina pública, em que o douto júri rechaçou cada detalhe que transgredira a “estética beckettiana” de sua apresentação original no Théâtre de Babylone, como se o autor irlandês tivesse estabelecido um tratado de como deveriam ser montados seus textos.



Wesley Martins como Estragon, em *Esperando Godot*, do Máskara, em apresentação no 20º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau. Foto disponível no site do evento: <https://bu.furb.br/CMU/expoVirtuais/?cdExpoVirtual=3#gallery-12>. Acesso em 18 set. 2023.

O que o Máskara apresentara não era absolutamente uma coisa nova, mas a maneira como urdia seu mosaico de referências e criações embebidas de cotidiano é o que faria de sua arte algo único. Nesse caso, abordando um texto que por si só já carrega essa resignificação de velhas tradições do teatro e estabelece assim novos paradigmas, como já apontara o professor e diretor teatral Stanley Gontarski:

As convenções do teatro nunca mais foram as mesmas desde Godot. Trata-se de uma dessas obras de arte que mudam a cultura e as formas pelas quais enxergamos e construímos a realidade. Foi uma peça tão inesperada, porém hoje parece tão inevitável, tão necessária. Ela capturou algo que talvez nunca foi encenado antes, mesmo não apresentando nada de novo. Seus elementos são parte fundamental da cultura ocidental e judaico-cristã por milhares de anos, mesmo se não realizados em arte. (GONTARSKI, 2021, p. 52)

Esperando Godot, do Máskara, apresentava novas escolhas dos elementos que compunham a cena, agora em formato circular, a imagem dos atores com corpos e vozes distorcidos, a atmosfera densa, as cores vivas do solo goiano presentes nos figurinos, a estranheza do ritmo e da comicidade, a presença de atrizes representando dominantes papéis masculinos (Pozzo e Lucky), permitindo que a feminilidade estivesse completamente presente em suas construções e, ainda, a presença de uma criança atuando com desenvoltura igual a de seus colegas de cena, provocavam os espectadores, convidando-os a saírem de sua zona de conforto do modorrento teatro goiano.

O jornalista Ranulfo Borges, no jornal Diário da Manhã, reflete sobre a presença feminina no espetáculo. “Se pensarmos Goiás como um Estado extremamente machista, esta discussão se polariza ao confrontar a autoridade com sua forma feminina, um fenômeno pleno no século 21” (BORGES, 2006, p. 1). Lucky e Pozzo, representados pelas atrizes Karine Ramaldes e Valeria Braga, respectivamente, davam corpo a relação oprimido-opressor, entre gestos de força extrema e delicadeza insólita.

Mesmo mantendo o caráter atemporal e sem delimitação geográfica, Vladimir e Estragon, interpretados pelos jovens atores Saulo Dallago e Wesley Martins (1975 – 2023), na montagem do Máskara, bem que poderiam estar numa estrada que liga uma cidade a outra no Estado de

Goiás, ou no terreno vazio da rua 57⁶, onde estourou o maior acidente nuclear brasileiro, no centro de Goiânia, 1987, no Brasil “país do futuro”.

A iluminação do espetáculo de cores quentes remetia ao sol escaldante do mês de setembro em Goiânia, e toda a cenografia estava alinhada à ação da espera que nos colocava num estado de cansaço e languidez típico da cidade nessa época do ano, onde muitas folhas secam, árvores deixam seus galhos tortos mais evidentes, algumas vezes caídos, onde a temperatura é alta e a baixa umidade do ar que quase nos impossibilita de respirar. A corda envolta no pescoço de Lucky, que desumaniza a condição da personagem, nos coloca dentro das fazendas dos coronéis goianos que insistem em perdurar na história do Estado. Pozzo é um coronel que laça seu gado, é dono de terras e come seu frango caipira temperado com pequi dando os ossos límpidos para o carregador. Toda a caracterização proposta pela atriz e figurinista Renata Caetano trazia cores que nos remetem à memória da terra vermelha, da poeira, das folhas secas e do sangue derramado na história de Goiás.

A relação sensorial com o espectador é uma busca constante nas performances do Máskara

6 Terreno no centro de Goiânia em que funcionava o ferrolho de Devair Ferreira. No local foi aberta uma cápsula de Césio 137 em setembro de 1987, causando o maior acidente radioativo do mundo fora de usinas nucleares, levando a morte de várias pessoas, entre elas o próprio Devair e sua sobrinha Leide das Neves, de 6 anos de idade. O terreno foi desocupado e até hoje não pode ser habitado.

e, nesse sentido, sua adaptação do romance homônimo *Companhia* investiu radicalmente na sensorialidade. Na performance, o espectador é colocado no centro da ação, no centro do palco, estando quase totalmente no escuro, nas penumbras, onde é convidado a um aguçamento sensorial. “Com os olhos colocados na frente da face de cada espectador, nada se vê. A ideia, portanto, é essa: olhar com os olhos da imaginação, localizados no hipotálamo? No cerebelo? Onde é mesmo que fica a imaginação???” (MATE, 2010, p. 2). Questionamentos do professor e diretor teatral Alexandre Mate após experienciar a peça que o mesmo classifica como um “espetáculo ritual”.



Companhia. Apresentação no Espaço Sonhus, em Goiânia. 2015. Foto: André Conrado.

Existe realmente nessa montagem uma característica ritualística. As cadeiras em que o público irá se sentar para vivenciar a performance estão localizadas dentro de um círculo de folhas secas e, debaixo de cada um dos assentos, há uma pequena vela aromática acesa. No decorrer do primeiro texto falado pelo ator, as velas vão sendo apagadas até ficar somente uma acesa, iluminando as

sombras. Durante os 50 minutos que duram o espetáculo-ritual, as atrizes e o ator vão mudando qual vela está acesa, até que no último texto todas as velas estarão apagadas. O círculo e o fogo, elementos tão presentes em diversos rituais e danças indígenas por todo o Brasil ou nas festas juninas tradicionais em Goiás com suas fogueiras e danças circulares, convidam para uma conexão consigo mesmo, para experienciar suas subjetividades a partir das imagens propostas por Beckett, das cores e formas da construção da fala do elenco, do cheiro das velas e do perfume dos corpos dos intérpretes, do hálito e quase toque das atrizes e ator que realizam toda a performance em meio aos espectadores.

Se *Companhia* é realmente “o texto em que Beckett mais se coloca” (BERRETINI, 2004, p. 215), como apresenta Célia Berretini, o mais autobiográfico, o ritual proposto pelo Máskara é para descobrir ou criar sua própria história nas sombras das memórias de Beckett. As imagens do texto possivelmente remetem às vivências particulares do autor ou de alguém deitado de costas no escuro. O mar gelado da Irlanda, a neve, as caminhadas pelas colinas, as lojas Connolly ou os sanduíches de ovos prediletos do pai, descritos por Beckett, pouco tem a haver com as imagens gravadas na memória e na pele das atrizes Mariana Tagliari e Valéria Livera⁷ e do ator Ronei Vieira, que formam o elenco da peça.

A construção da performance passou por encontrar as próprias referências pessoais dos atores, como motivo para interpretar as provocações imagéticas do texto. Assim, é possível levar as memórias de Beckett a banhar nas águas geladas da Chapada dos Veadeiros, a comer pamonha perto da fogueira em junho ou passear pelo centro comercial das lojas da rua 44⁸ com sua mãe. Quando a obra é compartilhada com o espectador, surgem, então, tantas outras possibilidades a partir do momento que cada indivíduo vivencia ou se abandona às suas próprias conexões, com as suas imagens de *Companhia* e as relações vivas com os intérpretes.

O líder indígena e filósofo brasileiro Ailton Krenak reflete que a ideia judaico-cristã do ser humano se descolar da terra para viver “numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (KRENAK, 2020, p. 22 e 23). Vamos ficando sem possibilidades de expressar ou pensar as nossas subjetividades, acreditando numa maneira correta e única de entender, sentir e fazer arte.

⁷ Atualmente a atriz Ilmara Damasceno substitui a atriz Valéria Livera no espetáculo.

⁸ Rua comercial localizada no Setor Norte Ferroviário, na região central de Goiânia. A rua e seu entorno são conhecidos por ser um dos maiores polos da moda atacadista do Brasil.

“Uma voz chega a alguém no escuro. Imagina” (BECKETT, 1982, p.41). Assim começa o texto de *Companhia*, e com essa frase também se inicia o ritual espetáculo do Máskara, convidando a imaginar sozinhos juntos, parafraseando o autor do texto. Afinal, a obra fala sobre solidão e busca por companhia, e a montagem do coletivo goiano, dicotomicamente, provoca o espectador a estar sozinho e, ao mesmo tempo, o estimula a viver intensamente a presença do outro, dos outros presentes em nossa memória, numa proximidade pouco aguçada no nosso cotidiano. E como cada espectador vai lidar com esses estímulos dicotômicos é algo extremamente pessoal. Apesar de solitário, tudo é realizado num ritual coletivo, reforçando as ideias de Krenak, que afirma ser “importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (KRENAK, 2020, p. 27).

Não é por acaso que as versões de Beckett do Máskara são coloridas e que as cores presentes nos figurinos e nas nuances corpóreo-vocais tenham a finalidade de dialogar de maneira sutil com uma identidade cultural goiana ou brasileira. Em suas *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*, Krenak afirma: “Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (KRENAK, 2020, p. 16 e 17). Assim, é com a própria natureza e a natureza que está em volta – que olhos capturam, que o corpo sente, respira – que os artistas do Máskara criam suas performances e visualidades. As cores da solidão, do tempo passando, da espera, das pausas, dos duplos e da circularidade beckettiana vão ganhar tons específicos do cerrado goiano nas montagens do Máskara porque são construídas por essa natureza presente nos corpos de toda a equipe envolvida na criação.

No espetáculo *Quê Onde*⁹, o coletivo usa de cores fortes em toda a encenação para ampliar a cena curta de Beckett, fazendo-a cinco vezes mais lenta, a peça dura cerca de 50 minutos. O cerrado goiano aparece diluído em cada detalhe do espetáculo. Os corpos se movimentando lentamente com rigidez e movimentos que evidenciavam torsões, sobretudo nos braços, mãos e dedos, são como grandes árvores sem folhas com expressivos galhos tortos se locomovendo pelo espaço, entrando e saindo de focos de luz como quem busca a vida e está condenado à morte. Os figurinos, criados pelo diretor do espetáculo Robson Corrêa de Camargo, são grandes túnicas cobrindo os pés e com capuz pontiagudo com capacidade de cobrir todo o rosto, criando uma semelhança discreta com os

⁹ Rua comercial localizada no Setor Norte Ferroviário, na região central de Goiânia. A rua e seu entorno são conhecidos por ser um dos maiores polos da moda atacadista do Brasil.

farricocos da Procissão do Fogaréu¹⁰ que acontece todos os anos na cidade de Goiás. As cores das vestimentas são um dégradé quente caminhando do amarelo para o alaranjado, tons da terra do cerrado goiano e do céu do fim de tarde de Goiânia, que oscila entre o amarelo ouro e o alaranjado intenso, passando por tons avermelhados. No texto de Beckett, a passagem do tempo se dá por declarar em qual estação do ano estamos naquele momento, dessa maneira os figurinos acabam por trazer o céu de Goiânia em diferentes estações passeando num ambiente sombrio e misterioso.



Quê Onde. Apresentação no Espaço Sonhos em Goiânia. 2015.
Foto: André Conrado

Quê Onde pode ser uma peça que aborda “um interrogatório político, e/ou um ataque ao totalitarismo, diz uma parte da crítica. Neste, sobressai o tema da tortura” (BERRETINI, 2004, p. 227).

E a dilatação do tempo na montagem do *Máskara* desloca o espectador para a situação de tortura. Vejamos as palavras do historiador e professor goiano Eduardo José Reinato:

Nos cinquenta minutos da peça, a repetição é uma imposição da tortura ao espectador. Há momentos que o desconforto do espectador fica evidente. A lentidão dos deslocamentos dos atores, a sofreguidão nas falas, a repetição, não permitem ao espectador decidir se há sentido na cena, e qual é o sentido da cena. De fato, o sentimento da dor é passado na peça. O espectador se incomoda com os movimentos dos corpos, e a sensação de peso e leveza que alternam. É como uma seção de tortura que não finda. (REINATO, 2013, p. 5 e 6)



Curta Beckett. Apresentação na galeria de arte do Centro Cultural Oscar Niemeyer em Goiânia. 2022. Foto: André Miranda

O tema da tortura é tabu no Brasil, afinal durante mais de 20 anos o país viveu sobre o domínio de uma ditadura civil-militar, onde a tortura fazia parte do modus operandi de quem detinha o poder. O local onde o *Máskara* estreou sua montagem de *Esperando Godot*, em 2005, e onde posteriormente apresentou o espetáculo *Quê Onde*, o Centro Cultural Martim Cererê, teria “abrigado aparelhos, equipamentos e sessões de

10 É uma tradicional procissão católica que acontece no mês de abril, durante a Semana Santa. O evento é uma encenação da caça e prisão de Jesus Cristo. Os farricocos representam os soldados romanos. A Cidade de Goiás é pioneira no Brasil na realização da procissão, contando mais de 270 anos de existência.

tortura” (SANTOS, 2015, p. 100), dentro dos hoje chamados teatros Yguá e Pyguá, durante a ditadura militar, como confirmou o Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Na época, o espaço era um reservatório de água que abastecia o setor sul em Goiânia, e se encontrava desativado, depois foi transformado em um centro cultural, em 1988, e ficou muito conhecido na cena underground goianiense, famoso então por seus inúmeros festivais de rock.

A tortura talvez seja tabu constante, devido ao fato de que ela nunca deixou de existir no Brasil, mesmo após o fim do regime militar. O Estado de Goiás foi considerado o terceiro do país com a maior taxa de assassinatos cometidos por intervenções policiais, de acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2022¹¹.

Portanto, *Quê Onde* provoca o incômodo de se estar presente, frente a situação de tortura, jogando assim com a dilatação do tempo, num momento em que a aceleração do nosso cotidiano já se torna quase insustentável, com um número extravagante de informações trocadas durante todo o dia, e a necessidade de se estar de frente a uma tela consumindo e gerando conteúdos, respondendo e mandando mensagens, onde já não conseguimos mais focar em uma única atividade e ouvimos as mensagens de áudio de nossos celulares em modo acelerado. Se permitir ser torturado frente a essa lenta sessão é um ato de resistência do ser humano, máquina de produção e consumo que vamos nos transformando, e/ou uma possibilidade de refletir sobre nossa história recente e atual que flerta com o fascismo disfarçado em diversas crenças religiosas.



Curta Beckett (ambiguamente divirta-se com Beckett e Peças Curtas de Beckett), 2022. Foto de Robson Corrêa de Camargo. Na foto apresentação de trecho de *Texto Para Nada IV*, em *Invasão Maskarada*. Atriz: Crissiane Andrade

Os diversos corpos que passeiam por nossa cidade com mais de um milhão e meio de habitantes, três vezes Dublin, vão se fixando no imaginário das pessoas que os capturam pela retina dos olhos cotidianamente. No caso de atrizes e atores, a memória física e mental do que se vê é também a argila de seu trabalho

¹¹ <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>, acesso em 22 de junho de 2023 às 08h35min.

artesanal de criação. Em *Curta Beckett*¹², a apropriação desses tipos do cotidiano nos corpos das atrizes e atores se evidenciam. As velhas benzedadeiras, raizeiras, matriarcas que cozinham para uma família gigantesca, as tias e avós que falam umas das outras nas tradicionais pamonhadas familiares em Goiás se presentificam nos corpos trêmulos das atrizes em *Vai-e-vem*. A típica vizinha fofoqueira invasiva que vai adentrando nossa casa sem avisar pode ser vista em *Esboço Para Rádio I*. Os velhos contadores de causo, saudosistas de um passado que não volta mais, os bêbados e transeuntes que caminham pelas ruas falando consigo mesmos, imersos nas próprias histórias, estão presentes em *Improviso de Ohio*. Já em *Texto Para Nada IV*, é possível encontrar as moradoras de rua, as personagens meio bruxas que caminham pela Vila Nova ou o Centro de Goiânia¹³, aquelas que são chamadas de malucas, as catadoras de material reciclável ou aquelas que vagueiam capturadas pelo crack.

Com uma iluminação que parece trazer as nuances do céu de Goiânia no decorrer de um dia, iniciando com um âmbar quente de fim de tarde e finalizando em um azul que remete ao fim da madrugada e início da manhã ou a brilhante luz do Césio-137, que encantou e matou Devair Ferreira e sua sobrinha Leide das Neves, *Curta Beckett* pode ser um passeio pelas ruas de Goiânia ou uma caminhada pela Dublin de Beckett a partir das imagens descritas por ele em seus textos. A abordagem do Máskara é um convite para passear pelas próprias memórias cercadas pelas flores de ipês amarelos, vermelhos, roxos e brancos, como quem adentra a um quadro que se move lentamente. Olhar para o palco e ter a sensação de que estamos vendo uma pintura viva é um efeito recorrente nas abordagens de espetáculos beckettianos realizadas pelo coletivo goiano, o efeito pode ser visto, além de *Curta Beckett*, em *Quê Onde* e *CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer*¹⁴.

A ideia de imobilidade presente em obras de Beckett como *Dias Felizes* (1961) e *Fim de Partida* (1956), entre tantas outras, é explorada em *CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer*, aprisionando as personagens em suas janelas, enquanto veem duas figuras que caem, levantam e dançam circulando na quadratura circundante externa, pausadamente contrastando à volta do espaço circular do conjunto enquadrado de janelas. A circularidade e o manuseio de velas presentes na dança trazem novamente os ecos ritualísticos de uma tradição indígena, que a história de Goiás e do Brasil teima em tentar apagar.

12 O elenco desse espetáculo também passou por mudanças. Segue os nomes das atrizes e atores que participam ou participaram dessa montagem: Ronei Vieira, Nina Soldera, Nataly Brum, Clécia Sant'Anna, Mariana Tagliari, Kelly Priscila, Ana Paula Teixeira, Dorivânia Xavier, Glenda Sousa, Haroldo Di Piedro, Allan Lourenço, Crissiane Andrade e Deusimar Gonzaga.

13 Dois dos principais bairros da região central de Goiânia, onde há uma grande circulação de passantes e moradores.

14 A peça teve duas montagens distintas, em 2016 e 2022. Seguem os nomes dos artistas que participaram dos espetáculos: Ronei Vieira, Warla Paiva, Jhamila Sousa, Glenda Sousa, Nayara Ferreira, Carlos Campos, Karine Ramaldes, Deusimar Gonzaga, Bruno Pina e Elisa Abrão.



CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer, adaptação da peça radiofônica *Cascando de Beckett*. 2022. Elenco: Ronei Vieira, Warla Paiva, Jhamila Sousa, Glenda Sousa, Nayara Ferreira, Carlos Campos. Foto: Poliane Vieira Nogueira.

O elemento que cobre os olhos das atrizes e do ator ecoa Oxum, rainha das águas doces, dona dos rios e das cachoeiras tão presentes nas paisagens do cerrado goiano. As janelas parecem recortes de tantos goyazes: das roças, do interior, das cidades históricas e da urbanidade de uma Goiânia caótica com seus belos grafites, lambe-lambe e suas pichações.

Voltando às provocações de Ailton Krenak, ele nos diz:

Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2020, p. 32 e 33)

Talvez esse seja o grande intento do Máskara, traduzir em poesia visual e física suas visões de mundo, expressar subjetividades de modo a contribuir para uma sensibilização em relação a si mesmo e ao outro, sempre tão necessárias.

A obra de Samuel Beckett serve de estímulo e não de caixa para conter os desejos desse coletivo, ao contrário, o Máskara só existe há 20 anos porque é esse liquidificador de experiências ressoantes. Onde é possível misturar a Irlanda de Beckett com a São Paulo do encenador Robson Corrêa de Camargo e a Goiânia das atrizes, atores e da equipe criativa dos espetáculos. Nas mãos do Máskara, Beckett é colorido com o vermelho-terra, vermelho-sangue, tons de pôr-do-sol e de incêndios florestais, azul-céu e azul-césio, ipês e grafites de todas as cores, opressões e poesia. Assim a obra de Beckett vai fincando profundamente suas raízes no vermelho cerrado goiano. Imagine!

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Mensagem ao Antropófago Desconhecido (Da França Antártica)*. Travessia: Revista De Literatura Brasileira, Florianópolis, v. 3 n. 5, p. 63-64, 1982.
- BECKETT, Samuel. *Companhia*. Tradução: Elsa Martins. Prefácio de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1982.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: Escritor Plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORGES, Ranulfo. *A Autoridade Feminina em Discussão*. Diário da Manhã: Goiânia, 2006. Seção DM Revista «acervo do Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance»
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Samuel Beckett: (Re) Construindo Imagens e Memórias*. Fenix: Revista De História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 9, p. 1-19, 2012.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Prefácio: Que Temos Nós Com Isso?* In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- GONTARSKI, Stanley. *Samuel Beckett – Os Grandes Textos Teatrais*. Tradução de Camille Vilela-Jones. São Paulo: Giostri, 2021.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras, 2020.
- MATE, Alexandre. *Companhia, Espetáculo que Intenta à Viagem. Um Ritual Potencializante dos Sentidos*. São José dos Campos – SP, [s.n.], 2010.
- REINATO, Eduardo José. *Beckett com pés de Curupira – Leitura e recepções possíveis de Beckett no Brasil*. Karpa 6, Los Angeles, n. 6, 2013.
- SANTOS, Antônio Paulo dos. *Relatório da Comissão Nacional da Verdade dos Jornalistas – Fenaj: Pela Memória, Pela Verdade dos Jornalistas Brasileiros - 1964 a 1985*. [s.l.], 2015.

BELAS MÁSCARAS, OU “FRACASSO! É NISSO QUE EU SEI QUE SOU BOM”

FAY LECOQ EM CONVERSA COM
TOMASZ WIŚNIEWSKI

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Tomasz Wiśniewski: Como é a vida teatral em Paris? É fácil apresentar uma peça lá?

Fay Lecoq: É muito difícil e caro alugar um teatro em Paris. Geralmente, as pessoas se apresentam em Paris e depois, se o espetáculo parece que vai dar certo, alugam um teatro. Eu não diria que isso acontece, raramente, mas é difícil de fazer. Eu sabia que Simon McBurney e o Théâtre de Complicité sempre quiseram se apresentar em Paris. Simon queria se apresentar no Bouffes Du Nord, dirigido por Peter Brook, mas Brook só os convidou quando viu *As três vidas de Lucie Cabrol*, isso mudou sua opinião.

TW: Algum tempo depois, Jos Houben, Marcello Magni e Kathryn Hunter atuaram em *Fragments de Beckett*, dirigido pelo próprio Peter Brook.

FL: Sim, exatamente. Foi muito bom. Eu adorei. Estranhamente, Peter apreciou o que fazemos em nossa escola. Ele se tornou muito amigo do meu marido. Sua esposa, Natasha Parry, fez um ano conosco e ele se envolveu muito com os nossos alunos. Marcello Magni e Kathryn Hunter agora moram em Londres. Após a morte do meu marido, Marcello veio e ensinou commedia dell'arte. Isso foi em 1999 ou 2000. Por vários anos, escolhemos antigos alunos da nossa escola que eram bons em diferentes partes e eles vinham e ensinavam. Meu marido sempre quis criar uma faculdade de professores e o fez desenvolvendo isso. Mas então ele morreu. Ele dava aulas na sexta-feira, e na segunda-feira ele faleceu. Em 1999. Foi um choque para a maioria dos estudantes em Paris que ainda

trabalhavam com ele regularmente. E também para uma longa fila de alunos em todo o mundo, quando ele atingiu aquele estágio de sua vida... eles perceberam a importância do trabalho que haviam feito com ele, mesmo sendo de 20 ou 30 anos atrás.

TW: E você trabalhou aqui com Jacques...

FL: Bem, conheci Jacques em 1956-1957. Eu era aluna da Royal Scottish Academy of Music and Drama e vim fazer um workshop de música, de cinco ou seis semanas, com Étienne Decroux. Nunca tinha ouvido falar de Jacques Lecoq, mas Decroux já era bastante conhecido por seu trabalho no filme *Les Enfants du Paradis*. Fiquei tão impressionada com Paris, com todas as possibilidades que aqui se desenvolviam – teatro, pintura ou escultura. Depois da minha decisão de não voltar para Glasgow (onde nasci) e ficar aqui, encontrei trabalho. No final desse workshop, também fui convidada a assumir o papel de diretora de palco em *O estupro do padre*, em um pequeno teatro agora inexistente, em Montmartre. Eu tinha acabado de fazer a organização do palco para *Romeu e Julieta*, então sabia que poderia aceitar isso. Então consegui um pequeno papel na peça, e isso confirmou minha razão de ficar em Paris. Tentei desenvolver meu francês que não era muito bom, era apenas o francês da faculdade. Fiquei e continuei a trabalhar com Étienne Decroux à noite, porque trabalhava durante o dia.

TW: Mas não no teatro?

FL: Não. Mas eu sabia... bem, eu não estava de acordo com meu pai na época. Ele dizia: "Se você deseja ser atriz, eu realmente não estou de acordo com você". Como a maioria dos pais e mães estariam naquele período. Diziam que era bom aprender taquigrafia, de modo que, se você ficasse desempregado, sempre conseguiria um emprego de secretária. Eu estava realmente zangada com essa possibilidade.

TW: Mas você está feliz com isso agora...

FL: Sim, mas só depois...

TW: Então, como você conheceu Jacques Lecoq?

FL: Eu estava atuando em inglês em *A Tempestade*, em Paris, quando conheci um ator italiano, Carlo Mazzone, que trabalhava com Lecoq na Itália, em Pádua, na época em que Jacques criou uma companhia com Franco Parenti e Dario Fo. Um dia meu amigo me convidou para uma festa dizendo: "Gostaria que você conhecesse meu mestre, Jacques Lecoq. Estou dando uma festa porque estou indo para os Estados Unidos – ele tinha acabado de se casar –, você viria?", ele perguntou. Eu disse que sim. A festa era às onze horas da noite. Aí eu bato na porta e ele atende dizendo "Ah, graças a Deus você veio. Devo ter me enganado sobre as datas, e a única pessoa que apareceu foi meu mestre, Jacques Lecoq."

Assim passamos o resto da noite, nós quatro: meu amigo, sua esposa, eu e Jacques Lecoq. Passamos a noite conversando sobre teatro, mímica e tudo mais. Aos poucos fomos ficando amigos e aí comecei a perceber que a ideia de mímica do Lecoq estava integrada ao teatro e integrada à dança, pois sua base era o teatro do movimento. Nessa época ele começou sua escola de mímica e teatro, então achei que seria interessante tentar ajudá-lo, sendo ele um artista e criador, deixá-lo apenas trabalhar nisso e não se preocupar com todos os problemas administrativos.

TW: Que era o seu ponto forte.

FL: Sim, eu podia fazer isso. Eu era boa nisso, então foi o que fiz. Ele escreveu 26 filmes cômicos para a televisão, em Paris. Ele escreveu os roteiros e eu consegui digitar todos eles. E em um determinado momento, encontrei um emprego, um ano antes de conhecer Lecoq, para escrever para Charlie Chaplin, que me rendeu dinheiro suficiente para voltar a Glasgow, trazer todos os meus livros, materiais, levar tudo para Paris. E então me estabeleci em Paris.

TW: Depois de oito anos na Itália como ator, Jacques Lecoq volta a Paris e cria uma escola. Esta decisão é muito interessante porque é rara. Geralmente é ao contrário. O que o motivou a renunciar ao trabalho criativo no palco para passar o resto da vida ensinando teatro?

FL: Acho que isso fazia parte de seu profundo interesse em ensinar. Sua intenção não era apenas transpor suas ideias para os alunos, mas ensinar. Aliás, ele fez isso também na Itália, na Universidade de Pádua, quando Giorgio Strehler e Paolo Grassi o convidaram para vir fazer parte da criação da escola do Teatro Piccolo. Depois de oito anos na Itália, fez esse trabalho para a televisão. Trabalhou com músicos como Richard Beaulieu e Bruno Maderna, trabalhando para eles, fazendo um pouco de coreografia e direção. Depois de oito anos, senti que gostaria de voltar a Paris e criar sua própria escola. Começou e um dos primeiros alunos que vieram para sua escola foi Elie Pressmann. Ele deve ter mais de 80 anos agora, e ele veio e perguntou “Onde estão os outros alunos?”, e Jacques disse “Você é o primeiro”. Então ele deu uma aula para um aluno. Depois de algum tempo, todos começaram a falar de Jacques porque seu trabalho era uma nova abordagem para o ensino de teatro, pelo corpo, pela mímica e improvisação. Então as pessoas começaram a entrar e foi crescendo, crescendo e crescendo. Começamos com apenas um aluno e agora temos mais de cem. Levou tempo, no entanto. Estamos agora em nossa quinquagésima sexta temporada.

TW: Foi você quem encontrou o lugar em que estamos agora – o agora famoso “ringue de boxe” na rue du Faubourg Saint-Denis, 57, em Paris. Isso não é uma piada, é?

FL: Não! Não é uma piada. Bem, nós mudamos

de um lugar para outro porque a escola continuou crescendo. Então comecei a procurar e nos falaram da Rue du Bac, que é um lugar lindo, mas com muitos dançarinos, tinha um estúdio de dança também, e só o poderíamos alugar por um certo número de horas.

Depois nos mudamos para “La Mission Bretonne”, que era um lugar para as pessoas da Bretanha que vinham se encontrar aos sábados. Era muito grande, administrado por padres. Ficamos lá por cerca de quatro ou cinco anos, mas então, quando os padres decidiram que éramos muitos, nos mudamos para o Centro Americano no Boulevard Raspail, que agora é administrado pela Fundação Cartier. Passamos um ano fazendo duas temporadas lá, e depois fiquei procurando todos os dias nas agências para ver se encontrava algo para alugar.

Era impossível comprar, naturalmente, mesmo naquele período. Um dia, alguém ligou e disse: “Eu tenho espaço. Está vazio há dois anos”. Eu vim com meu filho François para ver, e assim que vi o espaço, bem no centro de Paris, eu disse: “Esse é o lugar”. A princípio Lecoq não queria, era muito grande e tudo teve que ser refeito – não tinha chuveiro, não tinha banheiro – tudo tinha que ser feito.

Encontrei-o em maio de 1976 e abrimos em outubro. Desde então, a escola, novamente, se expandiu.

TW: Qual era a atitude de Lecoq em relação às palavras? Porque eu acho isso muito peculiar, essa superação das palavras, a astúcia das palavras, o silêncio, o corpo das palavras... você poderia falar alguma coisa sobre isso?

FL: Jacques costumava dizer que as palavras vêm do silêncio e voltam ao silêncio através do físico, principalmente através do corpo. Há um filme sobre o ensino de Jacques Lecoq em que ele dá uma aula sobre tragédia. Saímos dos tapetes acrobáticos e há dois alunos, um deles segurando uma menina de cabeça para baixo em cada perna, e ela está dizendo o texto, e se movendo, e tentando sentir o sentido dinâmico das palavras através do corpo. Quando os alunos iniciam uma tragédia, geralmente é através do corpo. Eles escolhem o texto, ou os professores escolhem o texto. Tivemos um aluno, Michel Azama, que se tornou um dramaturgo muito bom, muitas vezes de peças trágicas, e as obras de Steven Berkhoff, suas obras são muito físicas também. E é através da fisicalidade que surgem as palavras. Eles sempre tentam forçar a dinâmica das palavras, tentando descobrir a dinâmica antes de realmente aprender o texto. Esta rotina parte da tragédia e dos bufões. Lecoq tentou ligar os bufões à tragédia. Porque, novamente, ele estava procurando o tempo todo. Para começar, os bufões não existiam em seu método. Isso veio depois.

TW: Quanto seus métodos de ensino e preocupações evoluíram ao longo dos anos?

FL: O palhaço em 1962, por exemplo. Antes disso, ele não havia feito nenhum trabalho de palhaço. Era o espaço da mímica, do movimento...

TW: E os aspectos técnicos?

FL: Bem, ele era um esportista, e através dos 20 movimentos integrou isso a ele, inclusive a mímica. Ele também era um mímico muito bom, era amigo de Marcel Marceau. Marceau queria que ele fizesse parte de sua empresa, e eles teriam trabalhado juntos. Mas ele disse a Marceau, e eu sei o que ele quis dizer: “Não, prefiro ensinar todos os dias. É nisso que sei que sou bom. Mas você, você deve se apresentar todos os dias”. Ele era um homem muito tímido, nem gostava de fazer demonstrações em suas palestras. As pessoas tiveram que forçá-lo a fazer isso. Como ele não falava inglês, tive a oportunidade de viajar com ele pelo mundo e simultaneamente traduzir o que ele dizia. Mas não era apenas uma palestra, era comovente ao mesmo tempo. Muitos movimentos diferentes que demonstravam aonde ele queria chegar, o sentido dinâmico das palavras, a natureza, e também o lado cômico do ser humano – porque ele tinha um grande senso de humor. É por isso que um dia, em 1962, Pierre Byland perguntou a ele “Sr. Lecoq, eu realmente gostaria de um dia me tornar um palhaço”, e ele respondeu “Bem, por que você não deveria? Vamos experimentar”. Então eles começaram a trabalhar, por três ou cinco dias, talvez uma semana, tentando ver como abordar o aspecto te-

atral da palhaçada, não apenas o círculo redondo e o nariz vermelho. Por fim, ele desenvolveu sua própria pedagogia de como trazer à tona as características do palhaço em todos nós, pois todos somos palhaços dentro de nós mesmos, mas todos tentamos eliminar isso. E ele disse que uma das coisas que eles tinham era o fracasso. Você faz coisas que realmente sabe fazer, mas fracassa. Tenta fazer um número cômico e falha. É o momento em que um aluno, mesmo num improviso, vem sentar, dizendo: “Meu Deus, eu estraguei tudo, não tenho jeito”, e é aí que sai o verdadeiro palhaço. Porque não é um papel a desempenhar; é você mesmo, você apresentando a si mesmo, realmente, deixando-se levar, soltando a parte oculta de si mesmo e revelando-a ao público. Por exemplo, tínhamos uma menina, uma menina alta com as pernas muito magras que andava sempre de saia comprida. Lecoq disse: “Não, se você quer ser um palhaço, coloque uma minissaia e um chapeuzinho bobo. Mostre suas pernas magras”. Realmente, fisicamente, quando você vê aquela imagem, você ri da pessoa, e isso ajuda. Além disso, em uma de suas aulas, ele os fazia andar, tentar encontrar o jeito de andar, seu jeito pessoal de andar.

TW: Exagerando.

FL: Sim, exagerando. Tem uma foto bem interessante dele andando atrás de uma das meninas, imitando, com o mesmo ritmo, o jeito que ela andava. Isso também deu origem a diferentes

ideias que ajudaram os alunos a admitir para si mesmos o fracasso, que você não é capaz de fazer as coisas. Para se tornar um verdadeiro palhaço profissional, você tem que trabalhar nisso, estar profissionalmente no palco para fazer isso. Temos muitos agora. Temos até pessoas do Canadá (Le Cirque du Soleil). Vieram ver o resultado de três meses de trabalho com palhaços burlescos, cômicos. Eles vêm para ver os resultados disso. E muitas vezes vemos que a coisa seria boa. Já existem várias empresas espalhadas pelos Estados, eles escolhem alguns dos alunos... Cinco ou seis foram escolhidos como acrobatas, não mímicos, mas como palhaços. As empresas disseram que não conseguiram encontrar esse tipo de palhaço. O que é maravilhoso.

TW: A noção de erro, de engano... é algo que ajuda a criatividade? Quanto vale arriscar nos treinos do Lecoq?

FL: Você tem que aceitar a dúvida. Você tem que aceitar que pode falhar nas coisas. É por isso que Lecoq costumava dizer: "Só estou aqui para abrir as portas, e você passa por elas. Existem obstáculos, janelas abertas, sem você perceber". Você falhou. Você não consegue. Você tenta explicar o porquê, e isso faz com que os alunos comecem a pensar, a desenvolver a imaginação.

TW: E a relação mestre-aluno? Aqui, pelo que entendi, é muito baseada no poder dos estudantes para motivar a direção do trabalho do professor.

FL: Sim, exatamente. Lecoq costumava dizer que a escola não existiria sem seus alunos. Eles trazem algo para ele, e então ele entrega de volta para os outros. Você vê em algumas das fotos que foram tiradas dele ensinando, ou ouvindo, ou assistindo, que há comunicação entre os próprios alunos, os professores e ele sobre algo que acabou de ser observado. Todos discutem se é a coisa certa. Se não, se é muito longo ou muito curto, então ele costumava dizer – e todo mundo ria disso – "Pare, pare", porque não estava funcionando dramaticamente. Não estava funcionando.

TW: O que ele dizia então? "Repita"? Ou apenas "Pare"?

FL: Não, apenas "Pare", que seria seguido por uma explicação de por que ele parou. Porque dramaticamente era sem profundidade (flat). O que você tem a fazer é encontrar o ritmo. Muitos jovens atores e estudantes não estão cientes disso quando começam. Ele nunca permitiu que os alunos fizessem anotações em aula. Nada disso.

TW: Durante a jornada pedagógica na formação Lecoq, o aluno deve – antes de tudo – buscar aquilo em que ele é bom?

FL: Sim, essa é a intenção da nossa escola. Você tem que encontrar. Tente esquecer tudo o que você já aprendeu e abra os olhos, e veja o mundo de outra forma. Então, um dia, um aluno veio

ver meu marido e disse: “Sr. Lecoq, estou com um problema”. “O que é?” “Nas aulas os alunos não querem trabalhar comigo.” “Bem, por que você não tenta trabalhar com eles?” Sendo professor, diretor e professor de teatro, dizia-lhes o que fazer sem deixar perceber que os alunos não queriam seguir o conselho de outra pessoa. Eles queriam descobrir quais imagens fazer.

TW: Jacques Lecoq explorou muito a commedia dell’arte. Qual a importância dessa tradição italiana para sua prática?

FL: Ele seguiu pensando, ele continuou descobrindo mais e mais. Foi Georges Tredder quem lhe disse que na Itália ninguém se interessava pela commedia dell’arte. Você pode chegar ao teatro cinco minutos antes da apresentação e subir no palco, e você está nele. Você não está pensando psicologicamente, você não delibera “Como devo fazer isso?”. Você apenas faz isso. Jacques Lecoq dedicou algum tempo à commedia dell’arte e também às belas máscaras. Um fabricante de máscaras pediu a ele que tentasse (re)desenvolver a forma como a fabricação de máscaras funcionava no teatro, e ele trabalhou com ele por dois anos em Pádua, para fazer uma máscara neutra, uma máscara pedagógica para recriar a máscara da commedia dell’arte. Também usamos essa máscara na escola, mas temos pedido aos alunos nos últimos dez/vinte anos que mudem para uma comédia humana, muitos aspectos do corpo humano – ciúme, mal-

dade, raiva –, e eles a fazerem suas próprias máscaras. Alguns dos alunos são muito bons em construí-las. Um deles ganhou o prêmio de melhor fabricante de máscaras. Fui ao Louvre para vê-lo recebendo o prêmio. Ele mora em Paris e, depois de dez anos atuando (já antes de entrar na escola fazia máscaras), passou a exercer essa profissão.

TW: Você pode me contar um pouco mais sobre os alunos? Eles passam por todos os aspectos do treinamento teatral? Eles têm um pouco de experiência com tudo? Eles escolhem seus cursos?

FL: Não, sem escolha. Como Lecoq chamou, é uma jornada.

TW: Sim, viagem, viagem é a palavra que aparece frequentemente quando se fala de Jacques Lecoq, da tua escola. Pelo que entendi, não há fascínio pelo registro nem pela escrita, mas pelo que está vivo, pela palavra que se fala, pelo teatro que está vivo. Isso significa que você não tem gravações de seu trabalho ao longo dos anos? Você tem algum tipo de arquivo?

FL: Bem, temos alguns filmes. Estamos apenas começando a digitalizá-los. Todos os filmes anteriores que Jacques fez em outros lugares, trabalhos com diferentes alunos e milhares de fotografias. Então, novamente, ele deu

workshops em todo o mundo, e alguns deles também foram filmados.

TW: Há uma passagem intrigante em *The Poetic Body*, em que Lecoq afirma: "Não desejo entrar nos segredos íntimos dos alunos". Eu diria que é isso que torna sua abordagem de ensino muito atraente. Você trata as pessoas, os alunos, como seres já desenvolvidos, mas em constante evolução.

FL: Jacques afirmou que você deve olhar para fora do mundo, ao seu redor, à natureza, trazê-la para dentro de você e deixar tudo se expandir. Não apenas lidar com isso e tentar expandir seus próprios problemas pessoais sobre a vida em geral. Ele costumava dizer: "Eu sou apenas um obstáculo na sua frente. Você tem que superar isso e seguir em frente". Mas não queria fazer psicologia, não é uma escola de psicologia. Muitas pessoas afirmaram que essa experiência é semelhante à psicanálise. Ele lhes responderia: "Sim, mas não é isso que me interessa. Se isso ajuda os alunos a descobrirem a si mesmos e o que algumas pessoas talvez estejam fazendo, isso é bom, mas não quero trazer seus problemas para o palco".

TW: Por quê?

FL: Porque acho que era porque ele era uma pessoa muito tímida, e achava que os problemas internos que as pessoas poderiam ter, proble-

mas psicológicos ou outros problemas, não diziam respeito à ação dramática do teatro. Essa é uma escola de criação. Faz você perceber o que talvez possa ser, dentro de si mesmo, um dramaturgo, ou um médico, ou um escultor, ou abrir um negócio. Você tem que descobrir suas reais possibilidades internas.

TW: É por isso que aprecio tanto que o livro tenha sido publicado. Agora é possível se familiarizar com a pedagogia de Jacques Lecoq mesmo que você não tenha tido a chance de conhecê-lo, de fazer sua formação. Também ajuda pessoas como eu a ir em uma direção em vez de outra, ao pesquisar.

FL: A escola é tão única, por isso preferimos, se possível, que os alunos já tenham concluído a experiência completa da escola de teatro ou, como você fez, um percurso acadêmico. Pedimos a eles, se possível, que tenham essa experiência antes de se inscrever. Porque você precisa ter experiência de vida para captar o que estamos tentando alcançar.

TW: Parece-me que queres que os teus alunos sejam apaixonados pelo teatro, mas também apaixonados pelas suas vidas.

FL: Lecoq costumava dizer "Sou como um jardineiro, tenho um pé na terra e outro no teatro". Ele gostaria que as pessoas fossem felizes consigo mesmas, felizes em viver sua vida real e pes-

soal e, ao mesmo tempo, felizes no palco. Mas ele não queria misturar os dois. Quando você está no palco, você está no palco.

TW: E a sua educação, é de alguma forma para incentivar essa separação? Tratar o seu trabalho, por assim dizer, de forma “profissional”? Salientando que é o seu espaço de trabalho?

FL: Sim, absolutamente. O que o interessava era a ação de descobrir e desenvolver novas ideias. Por isso disse que cria atores não para o teatro que já existe, mas para o teatro que vão criar. É também por isso que muitos dos alunos lhe disseram, muitos anos depois, que a experiência foi extraordinária para eles. Mais tarde perceberam que, tal como um bom vinho, é preciso permanecer sentado durante vários anos. Antes de tomar uma boa garrafa de vinho (e Lecoq gostava muito de uma boa garrafa de vinho), deixe cinco anos. E então, depois de cinco anos, você abre a garrafa e começa a beber para perceber que amadureceu. É tipo isso. Você não vai entender tudo o que viveu na escola imediatamente. Leva tempo. E então você pensa “Oh, Lecoq estava chegando lá e eu nunca pensei nisso”. Isso é sempre muito emocionante, quando ouve isso de estudantes que vêm de todo o mundo, e é surpreendente que mesmo 40 anos depois, alguns deles voltem para a escola, voltem para esse tipo de centro onde eles tiveram essa experiência, e eles estão sempre muito satisfeitos

com a continuação da escola.

TW: A escola é muito voltada para o futuro, né?

FL: Sim, é direcionado para o futuro.

TW: Para o futuro dos alunos, e também para o futuro dos professores?

FL: Os professores são o chão. Ele sempre dizia a eles “A escola está sempre em movimento, estamos sempre em busca de novas ideias”. Se sentimos que uma ideia não está a resultar... é menos interessante, esquecemos tudo sobre ela e tentamos outra, tentamos outra direção. Temos uma abordagem da poesia também. Pedimos aos alunos que tragam um poema em sua própria língua, onde sintam que podem se mover e sentir a dinâmica do poema através do corpo. Então eles escolhem o poema e o fazem em sua própria língua. É uma coisa interessante em uma escola internacional; temos o japonês ou o chinês, ou o inglês, ou o árabe, e outros alunos têm que tentar captar o sentido dinamicamente, através do corpo. O sentido do poema, ou do poeta. É sempre muito interessante.

Paris, 9 de Março de 2012

*Editada com o apoio generoso
de Pascale Lecoq*

O TEATRO É ALGO MUITO SIMPLES, MUITO SIMPLES:

JOS HOUBEN EM
CONVERSA COM
TOMASZ WIŚNIEWSKI

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Tomasz Wiśniewski: Você pode me dizer por que trabalha na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq em Paris?

Jos Houben: Estou aqui porque fiz a escola anos atrás.

TW: Quando foi?

JH: Cursei a escola em 1981. Estudei em uma universidade na Bélgica, mas não sabia o que estava fazendo lá. Minha decisão de vir para Paris foi realmente impulsiva.

TW: Você se formou como ator na Bélgica?

JH: Não. Estudei na universidade e depois decidi parar com tudo isso e ir para Paris para cursar a escola de Jacques Lecoq. A decisão foi baseada no que descobri ao ver os trabalhos que saíram de lá. Eu sabia que esta era a única escola onde você não era treinado para ser ator. Sempre foi uma escola de criadores – pode descobrir, com outros, como pode fazer o teatro que quiser fazer. Então, eu queria sair da Bélgica, queria sair da Flandres, que é pequena. Meu grupo linguístico é muito pequeno – há talvez três ou quatro milhões de pessoas que falam flamengo. Meu sonho era morar em uma grande metrópole, o mais longe possível de tudo que eu conhecia. Em Paris conheci Simon McBurney, tínhamos uma espécie de afiliação, no sentido de querer fazer algo juntos.

TW: Parece que foi muito importante para você ter se formado na escola Lecoq e não em outra.

JH: As pessoas que se formam na escola de Lecoq não fazem exatamente o que a escola as treinou para fazer. Uma das razões é que eles não seguem um padrão, seguem muitas variantes da escola – variantes, sim, esta é a palavra.

TW: Muitas pessoas frequentavam a escola no início dos anos 1980?

JH: É sempre o mesmo número. Pelo que sei, a escola sempre foi para 80 ou 90 alunos no primeiro ano e apenas 30 no segundo ano. É assim que funciona. A escola existiu por cerca de 20 anos antes de eu vir para Paris.

TW: E agora você ensina aqui, então você sabe bastante sobre a escola. Mudou muito desde que você era um estudante?

JH: Bem, sim, certamente. Primeiro, porque Jacques Lecoq se foi e, em segundo, sua obra evoluiu ao longo dos anos.

TW: Tenho a impressão de que o treinamento de Lecoq é frequentemente descrito a partir da perspectiva de seu trabalho no final, como se fosse fixo, como se ganhasse algum tipo de forma final, enquanto você está dizendo que o treinamento dele evoluiu.

JH: Para falar em termos lecoqianos, você precisa de algo que funcione como fundamento – você não pode questionar seus fundamentos o tempo todo. As bases são sólidas e, se você nunca evoluir, você morre muito rapidamente. As pessoas da escola evoluíram exatamente nesse sentido: fizeram com que o Lecoq os treinasse de diversas formas.

Ele tentou acompanhar os alunos, então teve que aceitar que alguns exercícios pararam de funcionar depois de alguns anos. Nesse sentido, ele não era dogmático. Eu diria que, com o passar do tempo, ele evoluiu para funcionar cada vez melhor, de modo que precisava cada vez menos mudar. No final criou algo que é – pelo menos para mim – uma obra-prima de pedagogia, uma pedagogia teatral que requer poucos ajustes. Você pode tentar melhorar as coisas, mas seus ajustes não funcionam necessariamente.

O curso é bem construído porque Lecoq era um mestre em construção. Uma das principais habilidades que sua escola ensina é a construção. Assim, cursei a escola por dois anos e finalmente saí de Paris para me juntar a Simon McBurney e Marcello Magni, que já haviam começado o Théâtre de Complicité.

TW: Eles começaram em Londres?

JH: Sim. Eu entrei um ano depois deles, eles já estavam há um ano quando cheguei lá. Simon disse: “Você termina seu ano e depois vem”.

TW: Eles faziam muito teatro de rua?

JH: Sim, fizeram.

TW: E você?

JH: Nunca foi meu caminho. Enquanto viajávamos e fazíamos pequenos shows nos primeiros anos, eles sempre mantiveram esse elemento vivo. Tentei encontrar um lugar para mim, mas o teatro de rua nunca foi minha força natural. É bom ter feito isso porque depois de um tempo te dá músculos muito bons para improvisar, ser dirigido, despertar interesse em pessoas que não necessariamente querem ver algo teatral. Devo dizer que naquela época eu observava muito, aprendi observando Marcello e Simon.

TW: Por que você se juntou a Simon McBurney e Marcello Magni? Sua intenção era se divertir e fazer shows de vez em quando?

JH: Não. Definitivamente não. Eu me juntei a eles para fazer um espetáculo juntos. A primeira peça deles foi um conjunto de vinhetas cômicas, porque as três ou quatro primeiras montagens do Théâtre de Complicité eram para encontrar um público, então tinham que ser cômicas. Se você quer fazer as pessoas rirem, tem que se abrir com elas, então eles decidiram fazer um teatro baseado em palhaço (*clown*). Essa foi a maneira mais fácil de fazer seu público reagir, a maneira mais clara.

Mas não foi algo que eles tiraram diretamente do treinamento Lecoq. A escola nunca procura apenas o riso. Por quê? Porque é uma escola de teatro. Existem tantos equívocos sobre Lecoq que poderíamos falar sobre eles até meia-noite. Alguém vê um show de palhaços de pessoas que fizeram Lecoq e acham que Lecoq era um palhaço. A escola é claramente uniforme. Veja as pessoas que fizeram a escola Lecoq: Ariane Mnouchkine, que é vista como uma das mais importantes encenadoras de teatro da nossa época; Christoph Marthaler produz o mais excitante teatro musical moderno, também Yasmine Reza. Não diga que a Lecoq é uma escola só de comediantes, a Lecoq é uma escola de atores, de teatristas, de escritores, que terminam a formação e depois fazem o que quiserem. Nunca foi problema de Lecoq o que faríamos depois da escola.

TW: Você está elucidando certos equívocos que alguém pode ter ao ler sobre a escola Lecoq vista de longe. O que mais me fascina nessa pedagogia é esta forte noção de criatividade que parece estar na base de toda a formação. O fato de a escola não visar a formação dos seguidores de Lecoq. Se bem entendi, o principal objetivo da escola é estimular as pessoas a desenvolverem sua própria criatividade. Você diria que Jacques Lecoq foi um mestre, mas não um guru?

JH: Acho que ninguém deseja se tornar um guru ou um mestre, mas em um determinado mo-

mento as pessoas acabam se encontrando nessa situação. É um paradoxo. A especificidade de Lecoq é que ele mantinha as pessoas à distância. Ele não falava muito. Os alunos falavam. Em vez de dizer “Faça do meu jeito”, ele apenas deixava você fazer. “Não fale e faça”, ele dizia, e depois ele e os alunos faziam avaliação juntos. Você falaria sobre o que viu e cortaria o exercício em partes muito elementares para discutir como sua intenção e o que você realmente fez diferiam. Geralmente há uma enorme lacuna entre os dois. Mas ele não lhe dizia como fazer isso, você teria que encontrar seu próprio caminho. Em vez de dizer “Isto é tinta para você e aí estão seus pincéis”, Lecoq diria “Quando precisar de tinta, vá e descubra onde pode conseguir tinta. Quando precisar de pincéis, vá e encontre os pincéis”.

Dessa forma, durante os dois anos você aprende o que vai fazer pelo resto da vida. Como colaborar com outras pessoas. Era muito impressionante que ele desconfiasse muito dos indivíduos como algo para cuidar ou prestar atenção. A distância tinha algo a ver com a consciência de que, quando tivermos que inventar coisas juntos, outras pessoas vão trazer à tona o que há de interessante em mim, em você. O primeiro princípio é – eu tenho que fazer um espetáculo com você. Ao trabalhar juntos, você fará algo sair de mim. É um aspecto interessante da pedagogia Lecoq que, quando o professor percebe sua perfeição, ele não permite que você continue com aquilo em que você é bom. Ele

desviará seu interesse para algo do qual você não tem certeza, porque quando você atinge o nível de perfeição, deixa de atuar de maneira interessante. Você precisa aprender a colocar novos desafios e a se assustar. E para assustar os outros. Então ele dizia: “É preciso continuar se perguntando sobre o propósito do professor estar entre o que você faz e o que você quer fazer”. Em suma, sempre houve uma distância enorme entre Lecoq e seus alunos. Ele nunca mencionou meu nome, nunca me chamou pelo meu nome. Para ele, “eu” era apenas “você”.

TW: Sério? Estou um pouco surpreso.

JH: Sim, nunca fomos próximos, nunca. Ele disse: “Eu sou uma porta pela qual você passa”. Você mencionou o livro. Lecoq desconfiava muito disso porque tratava o livro como uma espécie de documento escrito sobre a escola. Pelo livro, você realmente não consegue ter uma ideia de como a escola funciona dia após dia. Aqui está o espaço, aqui está uma hora de movimento; e aqui está uma hora e meia quando você improvisa em torno da cena; e aqui está uma hora e meia quando você trabalha com outras pessoas. No final de uma semana, você mostra o que fez. Claro que, especialmente no segundo ano, os alunos trabalham muito mais do que isso, mas não na escola – eles organizam seu próprio espaço e tempo como podem. Semana após semana. Depois de um tempo, a escola está no seu sangue, mas você precisa ser um pouco louco tam-

bém. Se alguma coisa, o artista tem que ser um pouco louco. Como em muitas boas tradições pedagógicas, no treinamento Lecoq os professores provocam você, fazem você tropeçar, fazem você começar de novo e de novo. Aos poucos, percebe que cabe a você decidir o que fazer da sua vida, mas ao mesmo tempo que recebe algumas orientações, sabe que tem uma mão para te ajudar.

TW: Podemos voltar a Londres em 1984?

JH: Faça o que quiser, é a sua entrevista.

TW: Depois de terminar a escola, você foi trabalhar com Marcello Magni e Simon McBurney. Eles estavam fazendo um show cômico baseado na improvisação. Mas seu objetivo era fazer o primeiro espetáculo juntos. Então, você pode descrever o que você fez?

JH: Criamos um tema muito poderoso – de perda e luto – que era muito próximo de Simon, cujo pai havia acabado de morrer. Inicialmente, fizemos muitas observações: fomos a um cemitério, fomos a um enterro, buscamos material sobre o tema. Em seguida, criamos, por meio do improviso, alguns esboços a partir do material. De muitas maneiras, era uma forma de comédia muito física e então começamos a procurar uma maneira pela qual essa comédia acontecesse. Tentamos descobrir os vínculos entre esses esboços, algo que unisse essas situações. É quando está

tentando encontrar conexões entre pensamentos distantes que você encontra sua linguagem.

TW: Então foi uma espécie de construção.

JH: Sim, de fato. Ao tentar construir um espetáculo, você faz perguntas como: Por onde começamos? Para onde voltamos? Aonde vamos? Como a peça pode se desenvolver, crescer até uma conclusão retumbante, como na música? Trabalhamos nisso por quatro semanas, e então começamos a “jogar”. Foi muito útil termos fundos para fazer algumas turnês. Havia centenas de pequenos teatros comunitários por toda a Inglaterra onde podíamos apresentar nosso espetáculo para o público. Por ser engraçado e físico, as pessoas realmente gostaram. Mas sentimos que também era uma forma de nos vendermos, então nunca aspiramos fazer um drama secreto complicado – ninguém sairia de casa para ver tal coisa.

O tipo de teatro que fizemos nos deu conhecimento de como representar. Ao atuar para a plateia, logo percebemos que certos esquetes não funcionam. Perguntamos por que esse episódio em particular não funcionou. Após o espetáculo, pouco a pouco, reconstruímos a reação do público para obter ajuda de fora. Em um processo criativo, você precisa de alguém que lhe diga que esse esboço em particular é muito longo ou não está claro. Mesmo que o público não possa avaliá-lo diretamente, você deve estar atento às suas

reações. É preciso muita experiência para saber como entender as reações do público. Às vezes eles estão certos; às vezes eles estão errados. Quando há uma autoavaliação consistente e sistemática, torna-se possível evitar situações em que você é chato ou algo está faltando. Você reage ao público que está enfrentando nessa noite em particular. No caso de *A Minute Too Late*, nossa autoavaliação foi feita com a ajuda de Annabel Arden – ela ia ao espetáculo, olhava o que estava acontecendo na plateia e fazia anotações.

TW: Então você não tinha um diretor ou alguém que lhe dissesse o que fazer. Estou certo em pensar que *A Minute Too Late* foi baseado em um trabalho coletivo feito com a ajuda de Annabel Arden?

JH: Era como na escola Lecoq, você nunca tem um diretor. Annabel Arden nos dava feedback sobre como o espetáculo foi realmente construído. Então, você vê nós dois, depois um solo, depois nós três. As duplas são os momentos em que Simon dirigiu eu e Marcello, e nos solos eu ou Marcello dirigimos Simon, e há momentos mais curtos em que nós três atuamos juntos. Esse foi o nosso método – a necessidade das restrições que tínhamos. A pedagogia de Jacques Lecoq deveria ser chamada de pedagogia do constrangimento (*constraint*). A questão principal é como estabelecer limites em seu próprio trabalho para encontrar sua própria linguagem. Jackson Pollock decidiu que sua principal impulsão era jogar tinta no chão na tentativa de criar uma bela pintura. Obstáculos bem escolhidos facilitam os artistas a estabelecerem seus objetivos.

TW: Não tive a chance de estar em nenhum desses teatros – eu tinha apenas oito anos na época e morava do outro lado da Cortina de Ferro¹. Mas eu assisti a gravação de arquivo do revival de 2005 de *A Minute Too Late*. Ainda assim, algum senso de improvisação parece ser preservado nessa versão tardia. Por exemplo, quando você teve a ideia de começar a performance com Marcello, e você esperando por Simon McBurney?

JH: Bem, não foi a nossa abertura original. Sondamos várias maneiras de estabelecer relações firmes com o público. Chegamos a cerca de 25 começos diferentes antes de decidir qual deles escolher. Com o apoio financeiro do British Council, experimentamos muito durante nossa primeira turnê internacional. Bem cedo, tivemos a chance de nos apresentar na América do Sul e em lugares como Alemanha e Holanda.

¹ Expressão usada para designar a divisão da Europa em duas partes, a Oriental e a Ocidental, como áreas de influência política distintas, durante a Guerra Fria.

Esses não eram países de língua inglesa, então não podíamos confiar muito no idioma. Mesmo agora, Simon frequentemente começa suas apresentações se dirigindo ao público e foi exatamente a primeira coisa que tentamos fazer todos esses anos atrás – estabelecer uma conexão com os espectadores. Antes de tudo, diga “olá” e depois, aos poucos, traga-os para o seu mundo – foi assim que tentamos obter algum tipo de segurança.

Muitas vezes, quando começávamos o espetáculo, não sabíamos onde estávamos e por isso o nosso primeiro objetivo era criar uma espécie de cumplicidade com o público – “Vamos criar uma espécie de afinidade com eles”. O que você viu naquele filme é o resultado de 20 anos de nosso trabalho, da evolução do espetáculo. Passou por muitos, muitos estágios diferentes. Antes era bem mais simples, e em 2005 estava bem desenhado, com efeitos sonoros e música. Inicialmente, tínhamos apenas algumas pequenas fitas e usávamos um toca-fitas. Agora, a música está bem produzida e a luz também. Ainda assim, a ideia geral da cenografia nunca mudou.

TW: Então seria uma constante – a cenografia do cemitério. Vi algumas fotos – mas não sei de onde foram tiradas – das primeiras viagens de Complicite pelas aldeias do Chile e do Peru.

JH: Não havia aldeias, mas cidades. O British Council forneceu enormes teatros musicais nas grandes cidades – essa era a ideia. Mas também decidimos nos apresentar em lugares menores, ir se apresen-

tar nas ruas das grandes cidades da América do Sul como Bogotá, Santiago, Cusco... Começaríamos em um espanhol quebrado para nos conectar com o público, que as pessoas gostaram muito, e continuar em inglês.

Como podem ver, todo o começo do Théâtre de Complicité teve muito a ver com turnês internacionais. Durante um ano e meio o espetáculo evoluiu muito, principalmente no começo. Então cada vez menos. Grandes mudanças, grandes ajustes foram feitos no início, e depois fizemos ajustes mais finos, e depois ajustes minuciosos, e foi assim que o espetáculo foi crescendo e, em um determinado momento, chegamos à sua forma final.

Quando termina, você não pode mais tocá-lo e percebe “Voilà – é isso!”. *A Minute Too Late* foi interessante porque lançou as bases para a linguagem teatral que, no fundo, nunca mudou: o tipo de humanidade, o tipo de “marionetismo” que caracteriza o que Simon McBurney sempre fez.

Depois, nos separamos e seguimos em várias direções. Mas, de certa forma, meu trabalho posterior foi baseado no que fizemos anos atrás com Simon e Marcello. A questão é que nos divertiu muito apresentar no teatro e foi feito de forma descuidada. Aquele era o nosso ponto de encontro, podíamos entrar e sair, tirar o chapéu e colocar o chapéu. Eu sigo esse padrão em muitas outras coisas que faço, e o Marcello também. Esse grande senso de diversão descuidada é algo que nós três temos

em comum, mesmo fora do Théâtre de Complicité. Sempre foi missão e vocação do Simon fundar uma empresa permanente, o que nunca foi do meu interesse. Preciso comer de um bufê diferente e ir em várias direções diferentes: comédia, drama, até dança e música contemporâneas, cinema.

TW: Mas você continuou trabalhando com o Complicité?

JH: O sucesso de *A Minute Too Late* nos levou à segunda peça. Por causa do financiamento disponível, você faz outro espetáculo, e depois outro. Você não pode fazer o mesmo show para sempre, e os teatros perguntam o que você pode trazer no próximo ano. Ao fazer uma nova peça, tentamos nos impor novas restrições. Depois conseguimos um diretor – Neil Bartlett – que nos ajudou a criar o *More Bigger Snacks Now*, que ficou bastante famoso na Inglaterra. Com base nisso, voltamos a *A Minute Too Late* e recebemos o prêmio Perrier, de grande prestígio na Grã-Bretanha. *More Bigger Snacks Now* foi uma montagem muito difícil de fazer porque havia quatro atores, de um background muito diferente, então por algum tempo não conseguimos decidir como desenvolvê-la. Então lutamos e trabalhamos muito, mas finalmente fizemos o espetáculo. O sucesso de *A Minute Too Late* possibilitou que fizéssemos uma turnê com uma nova montagem, então tivemos a chance de apresentar muito e mudar o *More Bigger Snacks Now* para desenvolvê-la em uma boa peça.

Foi uma performance completamente diferente sobre quatro vagabundos que vivem em torno de um velho sofá e uma velha carruagem no meio do nada. A única maneira de sobreviverem era através da imaginação e do esquecimento das condições em que viviam.

TW: Qual a importância da imaginação no seu trabalho? Sem dúvida, tem sido uma das noções centrais no Théâtre de Complicité, mas também em seu próprio trabalho.

JH: Teatro sem imaginação não é possível. Você pode acreditar que está na Dinamarca, que aparece um fantasma do pai de Hamlet, que essa pessoa é um príncipe. Nosso estilo de atuação encoraja mudanças repentinas de uma realidade para outra de forma hipnótica. Pode-se dizer, de forma onírica, desprovidos de lógica evidente. Nesse sentido, pegamos um tema muito poderoso – como pobreza, fome ou morte – que nos permitiu ter tanta energia que pode facilmente mudar de um lugar para outro. Sempre soubemos que poderíamos cair naquele terreno. Faça o que fizer, você vai morrer. É isso. As pessoas usam a imaginação para fugir de seus problemas, para lidar com seus medos, para sonhar com seus objetivos. Outro tipo de imaginação permite que você imagine que existe um cemitério onde um homem com uma grande pergunta aparece e o leva ao seu mundo interno de imaginação. Então, veja, no teatro chegamos a dois níveis de imaginação.

TW: Como terminou sua colaboração com o Complicité? Você começou com *A Minute too Late*, que foi feito quando você veio para Londres, então você fez *More Bigger Snacks Now...*

JH: ... e então eu saí. Saí e voltei apenas por momentos diferentes. Trabalhei com o irmão de Simon, Gerard, em uma ou duas peças musicais que também foram produzidas pela Complicité, mas Simon seguiu seu caminho e eu precisava encontrar minha própria direção. Eu precisava sair de Londres, voltei para Bruxelas, depois não queria muito voltar para a Bélgica. Eu tinha uma casa na Bélgica, mas ainda trabalhava na Grã-Bretanha, então acabei voltando para a Grã-Bretanha. Trabalhei em muitos lugares e viajei da Bélgica e Holanda para a França e Grã-Bretanha por cerca de sete anos. Não sou o tipo de ator que procura as ideias de alguém. Eu queria provar tudo – é disso que eu realmente gosto. Eu faço 14 ou 15 coisas diferentes em um ano e é disso que eu gosto. Trabalhei para uma ópera, produções de televisão para crianças, dança-teatro e com surdos. Fiz bastante teatro de música contemporânea, aqui em Paris, com um compositor grego chamado Georges Aperghis. Também dirigi comédia física, porque sou muito bom em criar uma espécie de mundo gag chaplinesco, com um senso de ritmo e movimento semelhante ao jazz. Acabei de explorar. Eu sou tão freelance quanto você pode ser. Provavelmente a única coisa que nunca fiz como ator foi interpretar um personagem baseado em Tchekhov.

TW: Em sua opinião, qual é a relação entre teatro e filosofia?

JH: Acho que nunca foi ambição do Complicité seguir noções de pensamento pós-moderno ou desconstrutivo. Sempre se assumiu que o teatro é algo muito, muito simples. Existe esse lugar estranho – o teatro – e existem aquelas pessoas que estão prontas para seguir sua imaginação. Você pode entrar na cabeça deles e pode sair dela. Na minha opinião, essa é toda a filosofia do teatro. Acredito que o teatro se assemelha a uma boa contação de histórias. É uma coisa muito simples. Nunca foi minha missão tornar o teatro mais complexo e introduzir camadas adicionais de significado. De muitas maneiras, Complicité sempre foi muito bem feito, e não há nada dessa desconstrução violenta que você pode ver em outro lugar. Nesse sentido, é uma companhia de teatro pouco revolucionária. Simplesmente cria um bom teatro.

TW: Essa noção de uma boa narrativa e a falta de aspirações desconstrutivas e pós-modernas sempre foram muito atraentes para mim como espectador. No entanto, penso que às vezes as pessoas querem ver Complicité à luz dos modos teatrais contemporâneos, mesmo que não seja exatamente o que é apresentado no palco.

JH: A meu ver, as atuações de Complicité assemelham-se a um conjunto de histórias bem contadas. A coisa toda tem muito a ver com a forma. Ao con-

trário de mim, Simon é uma pessoa da forma. Eu mesmo não produzo uma forma porque morreria nela. Francamente falando, não tenho nada em meus espetáculos. Prefiro ir cada vez mais longe com a pobreza de *A Minute Too Late*. Não quero dar a impressão de me comparar com Simon, mas enquanto em seu teatro ele acrescenta cada vez mais – mais luzes e mais câmera – os espetáculos que fiz depois não se preocuparam tanto com a produção. Procurei menos imagens do que mais. Voilà, isso é uma questão de estilo.

TW: Quando você está descrevendo seu estilo, o nome de Samuel Beckett imediatamente me vem à mente. Menos é mais. Minimalismo estético. Você pode me contar sobre sua experiência de palco com o teatro de Beckett?

JH: Eu vim para Beckett muito tarde. De repente, você percebe que, na verdade, Beckett escreve para uma atuação muito física – há muito sobre o corpo, há tantas restrições. Para atores como eu, Marcello e Simon, o mundo que Beckett cria é bastante normal por causa de sua formalidade, imagens rígidas e simples, imaginação casual e situações muito poderosas. Você está sentado na mesma cadeira, seu parceiro não vai a lugar nenhum, você está fisicamente preso. Deus sabe o que se pode fazer com isso. Beckett é muito ambicioso. Seu teatro seria muito pretensioso para jovens atores. Não, Beckett não é para jovens, você precisa de cicatrizes de experiência. Eu diria que Beckett é um teatro pouco literário e suas peças criam um mundo altamente

poético onde você pode dizer uma coisa e significar o oposto. Para nós, ao trabalhar com Peter Brook, era importante não fabricar um personagem psicológico do começo ao fim.

TW: Você provavelmente concorda que há também uma estranha noção de humor em Beckett?

JH: Violento, fantástico, muito engraçado.

TW: Às vezes, ao assistir às peças de Beckett, sinto-me incomodado porque as produções são muito sérias, desesperadas, graves e privadas de riso. Este não é o Beckett que eu conheço.

JH: As pessoas riem em sua vida diária? Eles bebem? Eles imaginam coisas, contam histórias, são loucos. Beckett é muito marcante, muito envolvente e nada engraçado no sentido de um número de palhaço. Ele cria um mundo mecânico, de madeira – pode-se dizer marionetado –, com uma sensibilidade diferente do que vejo em certas iconografias, imagens que carregam simbolismo de fundo eslavo – ou católico. Tenho certeza de que Beckett pode ressoar dessa maneira grave porque suas peças às vezes são muito sombrias e muito melancólicas. É importante preservar o equilíbrio, pois se você não fizer as brincadeiras dele engraçadas, elas ficam insuportáveis. Então, novamente, você precisa ter cuidado para não ter um ator que leve Beckett mais a sério do que Beckett jamais teria levado a si mesmo. Há uma longa tradição de humor irônico irlandês em Beckett, que às vezes é difícil

de acompanhar. A grande coisa sobre Lecoq era que ele era tão antiliterário.

TW: Qual é a sua visão sobre a relação entre teatro e literatura?

JH: Teatro não é literatura com roupas. Teatro é ação, a palavra é ação. Por exemplo, *Hamlet* é sobre a incapacidade do príncipe de agir, de fazer alguma coisa. Ele está em uma situação dramática que não pode ser privada de sua teatralidade. As pessoas ocupadas com a literatura tendem a esquecer que um texto dramático é apenas um décimo de um evento teatral. O texto consiste apenas em notas e deve ser tratado como a partitura de um evento teatral. Um texto dramático não é obra de literatura. Não tenho muito mais a dizer sobre isso. Eu sou um ator, não um especialista. Provavelmente é mais correto dizer que Lecoq não era contra a literatura, mas simplesmente não tratava o teatro como literatura.

TW: Há uma certa noção de poesia na Lecoq e em companhias como a Complicité. Não é literário no sentido de dependência da literatura, mas nas qualidades poéticas da imaginação teatral.

JH: Sim. É visual, é plástico, é muito formal, muita forma, muito tratamento de movimento e imagem. E tem musicalidade. Há muito mais no desempenho do que o que é dito pelos atores. Portanto, é poético em muitos níveis. Há mais uma coisa que quero dizer sobre Lecoq. No Lecoq, você aprende a analisar a arte. A escola tem sido uma parte signi-

ficativa da história da minha vida, mas não preciso contá-la repetidamente. Eu realmente quero ser conhecido apenas pelo meu trabalho criativo. Depois de terminar a escola demora um pouco para parar de se comparar com Lecoq. Estou convencido de que Lecoq odiaria tal comparação. De certa forma, você precisa esquecê-lo.

TW: O que você está fazendo agora? Preparando uma nova peça?

JH: Estou envolvido na preparação de uma comédia em Londres. Também estou envolvido na preparação de um show musical contemporâneo em Paris. Essas são duas coisas completamente diferentes. Além disso, estou lecionando na escola Lecoq e estou explorando uma ideia para um filme com outras pessoas. Nunca pensei em fazer um filme. Mas estou interessado na possibilidade de traduzir algumas das coisas teatrais para a linguagem do filme. Então, estou apenas explorando uma ideia que pode, ou não, virar um filme no estilo Lecoq. Eu realmente não sei disso ainda. Também estou em turnê com *The Art of Laughter*, vou fazê-lo novamente por quatro semanas em um grande teatro em Paris, e fiz isso por quatro semanas no ano passado.

TW: Ainda te dá muita diversão?

JH: Se eu estivesse entediado com isso, pararia de fazê-lo agora.

Paris, 14 de Março de 2012



O ATOR: INSTINTO E VIVACIDADE DE UMA CRIANÇA

MARCELLO
MAGNI¹ EM
CONVERSA
COM TOMASZ
WIŚNIEWSKI

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Tomasz Wiśniewski: Ao concluir as oficinas de teatro, algumas pessoas gostam de apresentar os resultados de seu trabalho. Outros não. Onde você se colocaria? Você ficaria feliz em deixar as pessoas verem como você trabalha com os atores?

¹ Marcello Magni (1959-2022) é um importante ator italiano, além de diretor e coreógrafo. É fundador da companhia teatral Théâtre de Complicité (<http://www.complicite.org/company.php>). Foi formado na École Jacques Lecoq, Paris.

Marcello Magni: Teatro é sobre ouvir e reagir. O trabalho com Peter Brook é sobretudo ouvir, reagir e estar vivo no momento. Assim também, o trabalho realizado na escola Lecoq é sobre revelar a voz pessoal que existe dentro de você – nós somos feitos de milhares de metais diferentes e de revelar como seu núcleo interior se altera. É sobre exercitar a maneira como você sente o espaço. Todo o trabalho é então sobre você. Entretanto, quando você observa, vê o resultado, mas não a falha, não pode senti-la. Ensinar no espírito da pedagogia Lecoq é ensinar o processo de torná-lo capaz de falhar. Como você pode ensinar isso apenas olhando para alguém que está falhando e dizendo “Ah, ele simplesmente falhou”?

Você conhece Philippe Gaulier²? Quando ele ensina, pode até mesmo te bater para fazer você se sentir como uma criança. É para fazer você se sentir como uma criança! Porque você sente isso! Você se lembra de como era quando criança? Você deve ser lembrado como é ser criança: ingênuo, perverso, arrogante. Eu mesmo não gosto quando depois de uma performance a luz do palco se apaga. Simplesmente falando, meu trabalho é conscientizá-lo sobre suas mudanças, não sobre assistir.

É o mesmo com uma história. Quero fazer você pensar – “Que diabos há de bom em contar a história quando você está de férias” – e então você conta a história sobre Nasreddin Hodja, que é um personagem turco, e assim ficamos entediados. Porque algo está faltando. A questão é descobrir o que está faltando. Essa pesquisa é... (Marcello começa uma pantomima).

TW: Interna. Dentro de seu corpo.

MM: Profundo! Você sente quando está vivo e que todos vocês estão trazendo algo, mas quando está contando a história, você é como um papagaio. Apenas está dizendo: isso aconteceu, aquilo aconteceu e então outra coisa aconteceu. Jacques Lecoq diria que o treinamento não é o momento certo para ter testemunhas externas. É muito cedo. Não é o momento certo. Ainda não chegamos lá. Ainda estamos na jornada.

² Philippe Gaulier (Paris, 4 de março de 1943) palhaço francês, pedagogo e professor de teatro. Fundador da École Philippe Gaulier, uma prestigiosa escola de teatro francesa em Étampes, nos arredores de Paris. Estudou com Jacques Lecoq em meados da década de 1960 e foi instrutor na L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq no final da década de 1970. Além de palhaço, também é dramaturgo e diretor. Ele publicou *Le Gégèneur / The Tormentor*, livro sobre o teatro e com exercícios destinados a desenvolver a habilidade de um ator. Gaulier é conhecido por interpretar os gêneros cômicos de palhaço e bufão – é considerado por alguns como a maior autoridade mundial, um gênero cômico que ele mantém como uma espécie de palhaço invertido, onde um equilíbrio é atingido entre o grotesco e o charme.

TW: Pela primeira vez, eu vi você atuando em *Rei Lear*, de Helena Kaut-Howson, no Young Vic Theatre, em Londres, no verão de 1997. Você atuou como o Louco e Kathryn Hunter foi o Rei Lear. Na época eu não sabia quem você era, o que estava fazendo. Eu só queria ver a apresentação. Era bem diferente de outras peças que assisti na época em Londres. Na verdade, a peça pode muito bem exemplificar o que você acabou de dizer sobre atuação. Eu senti que estava assistindo a atores que realmente se sentiam no palco. Ainda me lembro da disposição do espaço do teatro – aquele som sinistro de soldados marchando na escuridão ao redor do auditório – e muitos dispositivos metateatrais. Funcionou. Realmente não sei como formular esta pergunta, mas gostaria que falássemos sobre a intimidade entre o público e o mundo do palco.

MM: Gostaria de começar bem longe disso e depois voltar à Lecoq. Uma parte significativa dessa experiência é que, quando você passa por diferentes estilos de teatro nessa prática, o ensino o torna consciente de diferentes tipos de relacionamento com o público. Quando você olha para alguém em um número de cabaré, contando piadas para você, é diferente de um show de palhaços, quando você precisa olhar para o público e realmente ter coragem de se revelar. A experiência que tive na Lecoq e na Complicité³ ensinou-me a não me assustar com o público. No Globe, Mark Rylance diria: “Quando você olha para o público, vê um reflexo de suas próprias histórias”. Eles refletem você de volta. Você pode ver muitas reações diferentes. Mas precisa ser honesto no que está fazendo. Nós olhamos muito para o público. Por exemplo, Kathryn Hunter concentra a atenção do público quando conta a história. Ela é marcante, pois a todo momento está atenta à vibração dos espectadores. Mesmo que ela esteja profundamente dentro de seu personagem, está em contato com o público, nunca tímida, falando com todos, contando a história. Eu acredito que ela cria a temperatura do espetáculo. Em *King Lear*, Kathryn tinha uma clara consciência da loucura de Lear. Ela realmente queria mostrar o que a perda faz com sua mente. O estado em que um ator se encontra ao atuar é muito estranho. Você se lembra de quando era criança e tinha que cantar para seus parentes? Você se lembra que você era tímido e envergonhado? Quando alguém está envergonhado, está nu, envergonhado, e nós, o público, sentimos isso muito bem. Para mim, alcançar esse estado de vergonha no palco é mais precioso do que estar totalmente confiante como ator

³ Complicité é uma companhia internacional de teatro itinerante, com sede em Londres. Fundada em 1983 por Annabel Arden, Fiona Gordon, Marcello Magni e Simon McBurney, a Companhia é agora dirigida pelo Diretor Artístico Simon McBurney. Já se apresentou em mais de 40 países em todo o mundo, ganhou mais de 50 prêmios e foi descrita pelo The Times como a companhia de teatro mais ousada, influente e consistentemente interessante trabalhando na Grã-Bretanha (<https://www.thetimes.co.uk/article/the-pioneers-behind-britains-boldest-theatre-company-complicity-v57lh0d6tw9>). Complicité começou como um coletivo e com um espírito de indagação coletiva, de curiosidade colaborativa, o que tem impulsionado o trabalho ao longo de sua história. A Companhia é famosa por fazer seu trabalho passar por extensos períodos de pesquisa e desenvolvimento que reúnem performers, designers, escritores, artistas e especialistas de diversas áreas para criar as obras – um processo agora conhecido simplesmente como devising (invenção).

TW: Você prefere que o ator se sinta envergonhado?

MM: Não envergonhado, mas real. As emoções são reais. Quando você é o Lear louco, não está apresentando um personagem, não está demonstrando. Você é o personagem. De outra forma, apresentar se opõe ao ser. Quando você realmente sente o momento, fica envergonhado, como uma criança se apresentando. Vejamos uma outra situação. Você não pode fingir que está bêbado, você **tem** que estar bêbado. Assim que você se torna um ator, você **finge**. Entretanto, a atuação é algo ainda mais profundo, é um processo em que você coloca as mãos no personagem e ele se torna você. E a mesma coisa funciona para a história. Seu compromisso tem que ser tão forte para que não haja mais separação entre você e a história, que não haja camadas. Quando Kathryn contou a história da cigana em *Tell Them That I Am Young and Beautiful (Diga a eles que sou jovem e bonito)*, ela estava contando ao público tudo, cem por cento. De certa forma, ao fazer o papel de narradora, ela contava ao público algo sobre ela mesma.

TW: Ao estar com o público, uma certa noção de intimidade parece fazer parte do momento, no momento de contar histórias. Mas você menciona coragem também.

MM: Os atores são treinados para colocar uma máscara. Mas, um bom ator não usa nada. Ele é

tão corajoso por ter preparado tudo e em algum momento largar todas as máscaras. É como chegar a uma festa de aniversário e, de repente, descobrir que o aniversariante acabou de quebrar um dente. Então o que você faz? Você esquece tudo!? Você precisa usar sua sensibilidade, precisa se adaptar à situação.



Workshop de Marcello Magni no Between.Pomiędzy, em novembro de 2003. Foto: Tomasz Weber.

TW: Ao mesmo tempo, você deve ser profissional. Pode ser corajoso, mas primeiro tem que ser um bom ator.

MM: É uma questão verdadeiramente interessante. O que Peter Brook fez cada vez mais foi contratar bons atores, mas não necessariamente aqueles que eram vistos como os melhores. Ele tentava conseguir atores que não tinham uma forma codificada de serem atores. O que

mais deve aparecer são “eles”, mais que o estilo. Quando você é profissional demais, você encobre sua essência. Eles não foram escolhidos para serem atores. O que deve aparecer é mais “eles” do que o estilo.

Quando você é profissional demais, encobre sua essência. O importante é que você possa, ao mesmo tempo, ser profissional e permitir que as coisas permaneçam ainda cruas e cada vez muito diferentes. Kathryn faz isso perfeitamente bem, e melhor do que eu. Às vezes, como ator, me culpo por repetir as coisas. Portanto, preciso enfatizar que pesquisar sua verdadeira essência vibrante é a coisa mais difícil para a atuação, porque você precisa avivar o momento da atuação – não a lembrança de um momento preparado – e atingir a fragilidade e vulnerabilidade da criança apresentando. Se está muito seguro, não permite que o vulnerável esteja lá. Então, uma vez que você sente um fracasso, se apresenta um limite que permite a educação, a pose, a dúvida, coisas que não são codificadas como boa atuação, porque a “boa atuação” elimina a vulnerabilidade.

TW: Estamos falando no sentido positivo de ser ingênuo, certo?

MM: Estamos aqui falando de estarmos vivos. O instintivo e a vivacidade de uma criança e de pessoas que são cheias de energia. Com os estudos, você se torna demasiadamente preciso. É incrível como o autocontrole pode arruiná-lo em

diferentes atividades – atuação, canto ou criatividade em um sentido amplo. Jerzy Grotowski insistiu em fazer um teatro em que os atores contribuíssem para criar algo vivo. Um ensaio de Complicité com Simon McBurney é um caos maravilhoso, louco, lindo. Como uma turbina. Estávamos mastigando através da improvisação muitas coisas ao mesmo tempo, e então o nascimento do espetáculo ocorreu no último momento possível.



Workshop de Marcello Magni no Between.Pomiędzy, em novembro de 2003. Foto: Tomasz Weber.

TW: Em 1983, você concluiu os estudos na escola Lecoq e começou a trabalhar com Simon McBurney. Você pode me contar mais sobre essa época?

MM: Depois de terminar a escola, voltei para a Itália e, como todo mundo depois da escola de Lecoq, trabalhei com algumas pessoas e fizemos um espetáculo, que apresentamos em Avignon e

Edimburgo. Eu estava procurando emprego na Itália, mas não encontrei nada, quando Simon ligou e disse: “Venha, vamos fazer algo juntos”. Então eu vim para o Reino Unido, Cambridge, para o verão.

A ideia era fazer algo muito simples – um espetáculo sobre hábitos idiossincráticos, maneirismos. Fizemos sobre um local especial, à beira-mar. *Put It on Your Head* (Coloque na sua Cabeça) foi um espetáculo sobre observar pessoas passando um dia na praia interagindo, tendo suas vidas conturbadas por alguns personagens diferentes. Em italiano chamamos isso de *pudori* (pudor) – os constrangimentos de estar com as pessoas na praia. Simon McBurney e Fiona Gordon fizeram parte dessa performance. E eles eram tão britânicos, tão tensos, empinados. O espetáculo foi muito engraçado e lembrou as pessoas de *Les vacances* (As Férias) de *Monsieur Hulot*, de Jacques Tati. Ele foi evoluindo em um mês e meio enquanto o realizávamos. Mudamos muito. A cada dia, eu interpretava um personagem diferente, porque não conseguia encontrar um dos meus personagens. De um primo gordo envergonhado, eu me tornei um nadador musculoso e atlético; em outro momento, eu era a mãe de Simon que estava na plateia para ver a performance. Funcionou muito bem. Tirei os adereços e acabei apenas com a roupa de banho. O público adorou a diferença entre os tensos britânicos e os personagens mediterrâneos confiantes.

Depois tivemos a oportunidade de nos apresentar no Almeida. Alugamos o teatro. Isso foi arriscado, mas o teatro ficava cheio. Enquanto estávamos nos apresentando lá, alguém do Arts Council nos viu e nos deu uma pequena bolsa para um espetáculo futuro. Simon convidou Jos Houben, porque Fiona nos deixou e Annabel Arden não queria atuar na montagem seguinte. Nós acabamos ensaiando no Teatro Pegasus. Em algum momento fomos abandonados pela Annabel, porque ela não queria muito fazer a administração.

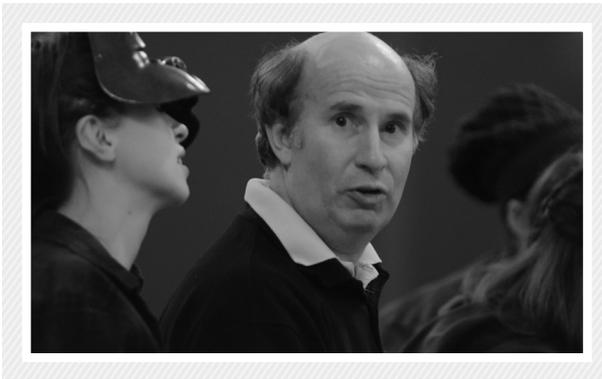
TW: Vocês se apresentaram na praça do Covent Garden⁴?

MM: Sim, fizemos alguns trabalhos nas ruas em julho de 1983: no Covent Garden, no Battersea Center, em Angel e Camden. Éramos muito anárquicos, seguíamos as pessoas andando. Fizemos uma performance com um ovo, em que equilibramos um ovo em uma antena, e cozinhamos o ovo. Isso foi muito estúpido, mas a cada vez um pouco diferente, sua forma dependia do local. E foi perto do Battersea Center que a polícia nos colocou contra a parede naquele momento em que eu estava congelado. Eles tentaram mover meu corpo, mas eu estava rígido. Continuamos jogando mesmo sendo pegos pela polícia.

⁴ Mercado na área Central de Londres que permite intervenções públicas.

Em outra ocasião, em Camden, para atrair o público, Fiona pulou na água – sua personagem era uma garota maluca do “azeite”. Simon ficava louco como um chapeleiro. Estávamos interagindo com o público, silenciosamente, seguindo-o para que a pessoa pensasse “estou sendo seguido?” e então, quando eles se viraram, fingimos que não os estávamos seguindo. De certa forma, tentamos enganá-los, mas o tempo, a precisão e a energia correta do gesto também foram muito importantes. (Marcello demonstra isso e segue algumas pessoas caminhando no foyer.) Acho que esse espírito ficou conosco em nossos shows.

Agora tornou-se mais refinado, mas algo dele permaneceu. Normalmente um espetáculo tende a ser muito limpo, como algo muito bem embrulhado, um presente. Às vezes, Simon coloca uma faca dentro daquele pacote e o vira. Você percebe que a coisa está mudando: “Ah, isso foi meio abrupto!”.



Workshop de Marcello Magni no Between.Pomiędzy, em novembro de 2003. Foto: Tomasz Weber.

No *Mnemonic*, as imagens mudam constantemente, você fica tentando alcançá-las. Sinto que esse efeito, esteticamente, quase não agrada. É musculoso, bruto, anárquico. Fizemos um espetáculo em 1985 no Chile, uma performance na rua. Havia uma van da polícia passando e a multidão, de alguma forma, nos protegeu. Não informamos o British Council sobre esse brincar nas ruas e eles certamente ficariam muito chateados ao saber que tínhamos feito algo fora da caixa.

Tentamos entrar em contato com pessoas pobres. A certa altura, nos apresentamos em um teatro de lá e pedimos para dar metade dos ingressos para nossos amigos. E nós os demos a pessoas que nunca teriam vindo nos assistir porque não podiam pagar. E isso, eu acho, foi a mágica do relacionamento com o público. É mais uma festa do que uma rotina de trabalho teatral. Nas ruas você não está trancado, a porta não está trancada.

TW: Ainda há espaço para esse espírito de mudança em suas apresentações atuais? Por exemplo, em *Tell Them That I Am Young and Beautiful*?

MM: O que poderia ser visto no início dessa performance era a rotina de ordenha. Mas foi difícil porque Kathryn queria levar a história adiante, mas o público estava pedindo outro relacionamento. E ficamos perdidos: seguimos a história ou o público? Isso foi o limite. Esse foi o contato que uma apresentação no teatro geralmente não



Workshop de Marcello Magni no Between.Pomiędzy, em novembro de 2003. Foto: Tomasz Weber.

permite. O equilíbrio é geralmente o espetáculo. Acho que o teatro poderia ser mais vivo com esse tipo de contato, baseado em respostas.

Para mim, é interessante quantas pessoas adoram a comédia *stand-up*. Essas pessoas não vêm ver teatro institucional. No teatro africano, por exemplo, há mais participação, não há barreira do mesmo tipo. O The Globe é mais verdadeiro do que outros. O público entra, sai, fica. E isso é bom. Você tem que estar ciente de que o público vai embora. Você os vê. Os teatros muitas vezes escondem o público escurecendo-os. Não sabemos quando eles vão. Em *Tell Them That I Am Young and Beautiful*, quando alguém tem que sair, bem, eles o fazem.

TW: É como um contrato.

MM: Sim, é como uma festa. Em uma festa, em algum momento as pessoas vão. E você sabe exatamente que quando as pessoas começam a ir, é o fim da história.

TW: E se eles não quiserem ir?

MM: Então você dá a eles mais. Isso aconteceu no último espetáculo. Depois que terminou, demos às pessoas uma história impressa na forma de uma carta, porque sentimos que a montagem não havia terminado e deveria ser continuada. Na Inglaterra existe um código: dois aplausos, depois luzes acesas no auditório. Então a mágica acabou.

Mas se houver alguma mágica entre o público e o espetáculo, significa que algo aconteceu e esse estado não deve ser alterado. No Globe, quando você termina, ninguém manda você ir, o semáforo não muda. Num teatro normal há escuridão, auditório e acendem-se as luzes. Já tive que brigar com tantos diretores de palco para explicar para eles deixarem o auditório escuro. Lembro que, quando criança, ficava no auditório pensando no espetáculo. Em minha mente, continuei o que me foi dado pelos atores. Eu acho que no espírito de Grotowski, quando ele fazia shows no seu teatro, é como se você entrasse em algo especial, um ritual, uma celebração. Quando você termina uma peça, deixa um contrato. E o contrato não é deixado puxando um plugue. Você tem que ser leal ao seu próprio contrato.



Workshop de Marcello Magni no Between.Pomiędzy, em novembro de 2003. Foto: Tomasz Weber.

TW: À comunicação, à intimidade.

MM: No teatro normal, eles te fazem acreditar que vão muito fundo. E então as pessoas percebem: “Oh, eu fui levado, estou nu na minha cama”. E as pessoas então começam a chorar.

TW: Lembro-me do que o Complicité fez em *Endgame*. A música acompanhou o público antes e depois do show. Isso criou o sentimento que você acabou de mencionar – a peça fazia parte de algo maior.

MM: Veja o que acontece neste teatro em que estamos agora, o que acontece antes e depois do espetáculo. Haverá uma cortina no começo e no fim. Esse também é um dos códigos que mencionei.

TW: Você mencionou o Globe. Haverá um novo teatro “Shakespeare” em Gdańsk. A ideia é fazer referência a vestígios históricos de atores elizabetanos que visitaram Gdańsk no século XVII para apresentar peças em inglês. Ao mesmo tempo, o teatro fornecerá espaço para toda a variedade de soluções espaciais. Eu adoraria que você o visse, quando estiver aberto.

MM: Deixe-me fazer uma pergunta também. Como estudioso você não percebe o teatro de forma diferente?

TW: Acho que gostaria de perceber a arte como ela é. Ser um espectador vulnerável ao teatro.

MM: Complicité chegou a um estágio em que as pessoas querem vê-lo. Às vezes me pergunto por que as pessoas vêm ver o Complicité hoje em dia. É porque a empresa é famosa? Porque a peça é exibida no Barbican? Porque a companhia encenou *O Mestre e Margarita*? Quando éramos marginais, havia uma curiosidade ingênua e não havia tanto dinheiro envolvido. Agora, existem diferentes razões pelas quais as pessoas vêm ao teatro.

TW: **Para muitas pessoas isso é apenas um evento cultural. Você diria que em *Tell Them That I Am Young and Beautiful* você viu um tipo diferente de público?**

MM: Nos apresentamos para um tipo de público muito variado. Fundamentalmente, no início do Complicité, procurávamos um público simples. Certa vez, perdi meu emprego no Almeida porque achava que o público de lá era muito rico. Eu não queria entreter as pessoas só porque elas estavam no mesmo teatro que eu. É importante criar uma audiência e falar com novos espectadores. Estamos fazendo um programa com o Complicité em bairros pobres de Londres – e essa é uma forma de abrir o Barbican para esse público que, de outra forma, nunca viria aqui.

Londres, 14 de Dezembro de 2012

DO TEATRO FÍSICO AO TEATRO DA PALAVRA

MARCELLO MAGNI EM CONVERSA
COM TOMASZ WIŚNIEWSKI

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

Tomasz Wiśniewski: Samuel Beckett é um dramaturgo decisivo para nossa conversa. Assim é vital começar com a pergunta: quando sua experiência com as peças dele começou?

Marcello Magni: Quando eu tinha 17 anos, me matriculei em uma escola de teatro na Itália, onde, com um de meus amigos, produzimos uma única performance de *Esperando Godot*. Depois dessa experiência inicial, tive que esperar muito tempo para fazer Beckett novamente. Ao final dos anos 1990, Enda Hughes, uma jovem diretora irlandesa de cinema, entrou em contato comigo para uma experiência de atuação. Sua ideia era realizar um filme baseado em Ato sem Palavras II, e isso parecia muito interessante, mas, como eu ainda não a conhecia, fiquei ansioso para saber mais sobre sua proposta¹.

Enda insistiu dessa forma: “Você é bom em comédia física e Beckett gostava de cinema mudo na tradição de Charlie Chaplin e Buster Keaton. Vamos produzir o filme ao estilo de um filme mudo. Haverá uma moldura dentro do qual você estará se movendo”. Além disso, Edna queria que eu agisse como se estivesse em um “friso”, no Partenon, numa sequência de fotos. Eu pensei que esse certamente seria um desafio, encontrar a maneira de se apresentar em tal estilo.

Como não haveria uma plateia presente, resolvi ver o que acontecia. Os ensaios concentraram-se no curso de ação e na realização dos “frisos” mencionados acima. Por exemplo, acabou sendo muito difícil escovar os dentes em câmera lenta. Para piorar as coisas, em um determinado ponto das

¹ O curta foi exibido na televisão irlandesa e é estrelado por Marcello Magni e Pat Kinevane, com direção de Enda Hughes. Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=10154316004858131>. Acesso em 31 jan. 2024.

filmagens, quando me inclinei para trás, forcei minhas costas e tive que visitar um médico osteopata.

TW: Ainda assim, você não ficou encorajado a voltar para Beckett?

MM: Alguns anos depois tive a chance de conversar com o diretor inglês Peter Brook sobre seus planos de produzir Beckett. Para minha surpresa, ele convidou a mim, Kathryn Hunter e Jos Houben, outro performer associado ao Théâtre de Complicité, para participar do que se transformou em *Fragments* (Fragmentos, 2006, apresentado no Brasil em 2008)². Inicialmente, Peter Brook pretendia incluir apenas *Cadeira de Balanço* (Rockaby) e *Esboços para o Teatro I* (Rough para o Theatre I). Sua abordagem era totalmente oposta à de Edna Hughes. Brook se concentra nas pessoas.

Parte significativa dos ensaios consistiu em fazermos pesquisas nas ruas de Paris para encontrar vagabundos e cegos. Nós os seguíamos, comíamos seus sanduíches, os assistimos no metrô. Peter queria que observássemos o estilo de vida deles e depois levássemos suas ações para o palco. Quando estávamos prestes a iniciar a montagem de *Fragments*, sugeri adicionar *Ato sem Palavras II*, e fiquei surpreso que Brook aceitou minha proposta.

De alguma forma, presumi que, como no filme de Hughes eu recebera o papel de “Otimista” (Optimist), isto também aconteceria agora. Entretanto, Peter me fez interpretar o “Pessimista”. Hoje posso dizer que esta decisão comprova sua inteligência como diretor.

Brook consegue impor sua própria sensibilidade no palco. Colocado no papel do “Pessimista”, pude descobrir novas riquezas da peça. Se eu tivesse a chance agora, eu interpretaria o “Otimista” de uma maneira totalmente diferente do filme feito por Hughes. Peter queria que explorássemos o tipo de jornada que os dois personagens fazem nesse pequeno pedaço. Nesse tipo de teatro, senti-me à vontade para buscar uma nova interpretação da peça a cada noite, pois era esperado que enfrentássemos novas reações do público a cada noite. O filme, por outro lado, está congelado. Quando assisto agora, só posso dizer: “Então foi isso que eu fiz”.

² Foram apresentados no Brasil os quatro textos curtos de Beckett: *Ato sem Palavras II*, *Esboços para Teatro*, *Cadeira de Balanço* e *Vai e Vem*, além de um poema, *Neither*. A montagem era realizada em palco totalmente vazio, com apenas alguns elementos, pelos atores Hayley Camichael, Marcello Magni e Khalifa Natour. Nele Brook acentuava o minimalismo beckettiano, por exemplo, a cadeira de balanço era uma cadeira simples que a atriz “balançava”. Brook procurava “aprofundar a crença de Beckett na possibilidade do contato humano”. Há uma crítica de Jean-Pierre Thibaudat traduzida ao português sobre a montagem inglesa que foi apresentada com legendas projetadas em francês.

TW: Então, como você definiria a especificidade do seu trabalho com Brook em Beckett?

MM: Minhas raízes estão na Itália e num tipo de comédia que é fisicamente expressivo, então, quando eu vim para a Inglaterra, as pessoas me disseram que eu estava atuando intensamente demais. Provavelmente seja verdade que há uma tendência em minha atuação para o explodir e se estender. É por isso que, através do meu trabalho com Peter Brook em Beckett, descobri a importância de abandonar a maioria dos meus “truques” profissionais.

TW: Você não seguiu todas as restrições geralmente impostas pelas peças de Beckett, não é?

MM: Fomos autorizados a experimentar. Em *Ato sem palavras II* tive a oportunidade de, ao vestir-me pela segunda vez, sugerir que a personagem tinha alguns problemas físicos. Esse elemento carnavalesco não é exatamente de Beckett, e se originou do meu trabalho com Peter Brook. Tomamos algumas liberdades que estavam enraizadas no meu espírito de atuação.

TW: No seu workshop de *commedia dell'arte em Gdańsk*, você introduziu situações que pareciam ecoar alguns aspectos do teatro de Beckett. Você explorou, por exemplo, um *lazzi* com base na relação de senhor e escravo, que de alguma forma ecoou a relação entre Pozzo e Lucky. Você também esteve envolvido em *Fim de Jogo* (Endgame), da Cia. Théâtre de Complicité, como diretor associado, e em alguns episódios a produção desenvolve a fisicalidade do humor carnavalesco ao extremo. A busca de Simon McBurney pela última pulga em suas calças é um bom exemplo disso. As implicações de carnavalização são algo que você enfatizaria ao encenar Beckett?

MM: Não posso dizer que é a carnavalização que domina o trabalho de Samuel Beckett, mas a produção de Peter Brook certamente tirou vantagem de eu ser um ator italiano. Para ser franco, acho que Beckett é muito simples nos símbolos que usa. Está bem claro no palco que Pozzo (em *Godot*) não precisa de nada além de um chicote para assumir o papel de mestre. Em *Ato sem palavras II* há dois sacos e o público sabe imediatamente que a vida de todos é colocada em um saco. Estou convencido de que algo muito essencial é dito por esses sacos. É verdade que a *commedia dell'arte* tende a fazer a mesma coisa. Você mencionou o exemplo de *Esperando Godot*. Concordo que a mordida com os chapéus e as botas nos lembra um filme mudo ou palhaços. Em certo sentido, Beckett brinca com a relação entre o mestre e o escravo. O primeiro cenário da comédia que foi registrado em forma escrita é a história de um mestre e um servo.

Então foi aí que tudo começou. Talvez possamos dizer que há algum paralelo entre Beckett e a *commedia* no estilo e em certos temas. Mas precisamos lembrar que Beckett seria completamente destruído em uma performance que seguisse em cada elemento apenas um estilo. Como já lhe disse, ao trabalhar com Peter Brook começamos com a busca de Beckett na vida da rua. Então, direcionamos algumas de nossas observações para a convenção da *commedia dell'arte*, mas outras ações foram empurradas para outras direções diferentes. Há toda a amplitude e grandeza em Beckett. Nas produções teatrais, você tem que ter muito cuidado para não estilizar suas peças de uma maneira só, porque o teatro de Beckett é fundamentalmente verdadeiro como é. Suas peças contam algo muito importante sobre cada um de nós para que possamos nos reconhecer nesse estranho mundo do palco de Beckett³.

TW: Deixe-me resumir: a sua encenação adolescente de *Esperando Godot*; depois com *Ato sem palavras II*, de Hughes; os *Fragmentos*, de Brook; o *Fim de Jogo*, do Complicité; essa enumeração resume seu envolvimento com as produções de Beckett?

MM: Algum tempo atrás eu estive envolvido em uma versão alemã de *Godot*. O diretor queria deixar os atores quase nus, deixando-os apenas com botas compridas e suspensórios. Eu desaprovava essa ideia de um show de palhaços. Você assistiria a essa peça sem acreditar que alguém pudesse viver assim. Eu não acredito em uma pessoa vivendo debaixo de uma árvore, esperando Godot, e vestida assim. Além disso, acho que em *Esperando Godot* os chapéus são muito importantes, mas eram irrelevantes para o diretor. Sabemos que Beckett os mencionou em seu roteiro não sem propósito. A conclusão é que você tem que ter muito cuidado quando em sua produção você quer abstrair uma peça, formando-a no estilo de uma comédia, ou um palhaço, ou o que você escolher. Você pode ir tão longe que o público chegará à conclusão de que ninguém existe assim. Dessa forma, Beckett se torna uma ideia artística, ou um conceito abstrato.

TW: O seminário que aqui realizamos hoje – “Beckett na perspectiva de um ator” – conclui o programa *Between.Pomiędzy* para o ano de 2013. Decidimos tomar os anos de 1983 e 2013

³ Sobre *Fragments*, Peter Brook afirmou: é uma unidade, não fragmentos; é um conjunto em que há tanto alegria e afirmação do lado luminoso da existência quanto verdade trágica sobre a inevitável morte. O que fiz, com a anuência da mulher de Beckett, foi simplificar: com isso, pudemos ir ainda mais longe na pureza, para trazer à tona o verdadeiro Beckett. Há sempre que reatualizar as coisas, trazê-las para o presente, mas não pelo exterior – inserindo celulares ou ambientando a história em Bagdá para sublinhar o lado moderno. É preciso tirar o que nos impede de mergulhar a fundo. O espetáculo pode ser visto em gravação em: <https://www.youtube.com/watch?v=vUPAft9JAhl>. Acesso em 31 jan. 2024.

como pontos de referência para nossa discussão. Uma das razões para a escolha dessas datas foi o fato de que em 1983 você cofundou o Théâtre de Complicité. O início de Complicité permitiu um trabalho muito mais improvisado no estilo da commedia dell'arte do que o que faz hoje. Você pode compartilhar conosco algumas lembranças dessa fase inicial?

MM: No começo éramos muito pobres. (Longa pausa.) Tínhamos apenas nós e nossos corpos. Não éramos bons escritores. Então tivemos que jogar fisicamente. Na verdade, acontecia com bastante frequência que, na noite de abertura, na verdade, não sabíamos como seria o nosso show. Lembro-me de que em 1987 estávamos em Inverness, na Escócia, e 20 minutos antes do espetáculo nos entreolhamos tentando descobrir o que aconteceria depois da cena de uma reunião do conselho. É a cena com Annabel Arden? Ou era aquele com Kathryn Hunter e o bolo? Na verdade, estávamos escrevendo o espetáculo 20 minutos antes da apresentação, e às vezes adicionávamos algo durante a montagem para que pudesse seguir seu curso. Sim, nós improvisamos muito.

A peça *Socorro, Estou Vivo* (Help, I am Alive!) foi baseada em uma das primeiras peças no estilo da comédia italiana de Ruzante (Angelo Beolco), mas destruimos seu enredo, transformando-o em um pesadelo, para adaptar a peça à situação de Londres no final dos anos 1980. Quando apresentamos a peça em 1990, em Glasgow, Kathryn Hunter improvisou por uns bons dez minutos para criar a protagonista do espetáculo. Ela interpretou um velho magnata com longos cabelos oleosos, dono de barcos, e depois se transformou em sua linda esposa. Ela descreveu o quão sexy ela era, e quão horrível ele era com ela. O público adorou. Eu estava pronto para a cena, e pensando: "Oh! Eles gostam mais dela do que de mim!". Inicialmente, era nosso objetivo conceber nossos próprios espetáculos. O único método para isso era fazer dois meses de ensaios intensos, nos quais criamos montagens que duravam quatro ou cinco horas, e depois tínhamos que editá-las. Os primeiros dois meses de apresentação para uma plateia foram feitos para encurtá-lo e torná-lo um espetáculo de uma hora e quinze minutos. Então nosso processo foi encontrar o essencial através da improvisação, o que continuou mesmo durante a turnê, quando estávamos retrabalhando e ensaiando o material. Nós não éramos escritores, então tivemos que improvisar.

TW: Isso é diferente nos dias de hoje?

MM: Hoje em dia, o Complicité tem tantos meios que a própria escrita de todas as projeções visuais, todos os efeitos da cena, e todos os figurinos se tornam tão poderosos aos olhos do público, que os atores perderam sua centralidade inicial. Mas o espetáculo é fantástico. Arrisco dizer, porém, que

o equilíbrio, como a cor na tela do computador, agora está direcionado para outra área, não para o ator.

TW: Desde o início, você viajou muito. A natureza do seu trabalho tem sido muito cosmopolita. Como é que atores de várias tradições artísticas se juntaram e criaram o Théâtre de Complicité?

MM: Como empresa, viemos do treinamento na escola Lecoq em Paris. No nosso primeiro ano na escola havia artistas de 25, ou 30, países. Lembro-me, por exemplo, de um ator mongol, que ficou de cabeça para baixo no corredor meia hora antes da aula para descontrair os músculos. Foi uma forma extraordinária de preparação. Havia atores de toda a Europa, África, América do Sul e outros lugares.

A Complicité queria abraçar o espírito internacional da escola Lecoq. Todos nós queríamos nos expressar de maneiras ligeiramente diferentes. Não por meio do texto, em que o diálogo é baseado em ideias, mas através da interação de eventos, de performers e de personalidades. Nossos colaboradores eram principalmente da Europa, mas sempre que tínhamos oportunidade, convidávamos pessoas da América do Sul e do Norte. Claro que nem sempre foi possível em termos financeiros. O espírito inicial de Complicité era reunir uma variedade de culturas e apresentar não tanto a Inglaterra, mas a Europa no palco. Tudo isso nos levou algum tempo porque a Inglaterra tem uma veneração extraordinária pelo texto. Então, tivemos que subir no palco Shakespeare e outras peças desse tipo. Isso causou alguns problemas aos artistas estrangeiros, porque eles eram muito conscientes dos riscos de entregar um texto no idioma inglês e, ao mesmo tempo, tinham que competir com atores britânicos. É por isso que nesta fase Complicité trabalhou principalmente com artistas da Grã-Bretanha.

Na Inglaterra, definitivamente, o texto, e não o intérprete, vem em primeiro lugar. Além disso, o texto deve ser escrito em inglês. Então tudo mudou com *The Street of Crocodiles* (A Rua dos Crocodilos), onde tínhamos atores que falavam em alemão, espanhol e outros idiomas. Apareceram palavras que foram lançadas por vários atores em vários idiomas. Era para dar sabor ao texto. Na Inglaterra, a atitude frequentemente era: "O que foi dito? eu não entendo. Não há legendas. Então, 'Deus', qual é o significado de tudo isso?". Dadas as circunstâncias, você logo percebe que precisa ter muito cuidado ao usar muitas palavras estrangeiras.

TW: Então, como você trabalhou com Shakespeare?

MM: A primeira peça de Shakespeare que apresentamos foi *The Winter's Tale*, e depois Simon [McBurney] fez

Medida por Medida. Na versão inicial do primeiro, eu era Autolycus. Ele é um ladrão, um trapaceiro. Então, quando apareci no palco pela primeira vez, eu disse “Mi chiamo Autolicus”. Continuei os versos primeiro em italiano e, depois, falei Shakespeare, que apresentei como uma “tradução original”. O público não entendeu o que eu estava fazendo, então especifiquei que esta era “a tradução shakespeariana”. E então continuei com “uma tradução um pouco fantástica”. Aos poucos fui distorcendo o espírito de Shakespeare, mas achei bem justificado porque Autolycus era um ladrão. Quando você atua no National Theatre em Londres, esse tipo de liberdade é considerado ir longe demais. Quanto mais alto você vai, menos liberdade há.

TW: Em *Tell Them That I am Young and Beautiful* (Diga a eles que sou jovem e bonito), que você dirigiu no Teatro Arcola, em Londres, em 2011, havia muito do espírito de *Complicité* entre o elenco internacional de atores e o público. As histórias que você apresentou vieram de diferentes partes do globo. Quanto da experiência inicial que você teve com o *Complicité* se refletiu nessa performance?

MM: Nós apresentamos *Diga a eles que sou jovem e bonito* em um pequeno teatro. Havia um ator da Polônia, Bart Soroczyński. Patrice Naiambana vem de Serra Leoa. Eu sou italiano, Kathryn Hunter é grega americana e Tundre Gendere é uma tocadora de Corá da Nigéria. Você está certo, queríamos trabalhar da maneira antiga em sete histórias. Nós quatro queríamos estar no palco à moda antiga, com nada além de sete varas de bambu e queríamos contar sete histórias. Na verdade, não contávamos essas histórias – estávamos realmente envolvidos nessas histórias. Habitamos uma realidade totalmente diferente para mostrar o que aconteceu. A plateia parecia fascinada por ser trazida de volta ao palco, lembravam da infância de coisas sendo criadas na frente deles. Aquelas não eram histórias para crianças. Algumas delas tocaram até questões políticas. Mas havia tempo para pensar e se perder na atuação. Eu diria que foi um espetáculo muito simples.

Não tínhamos dinheiro. A única coisa que senti foi que era uma viagem do teatro físico ao teatro da palavra. Foi também um encontro do que o *Complicité* pode fazer com o tipo de teatro que Peter Brook nos ensina. A próxima peça de Peter Brook foi *The Valley of Astonishment* (O vale do espanto), e era uma performance planejada. É surpreendente que, na sua idade – ele estava com quase 80 anos – Peter ainda tinha coragem de inventar e pesquisar. De qualquer forma, foi interessante tentar ver como o *Complicité* pode enfrentar a jornada de Peter Brook.

Two Windows Theatre, Gdańsk, 28 de novembro de 2013

RUMO A UMA INFRAESTRUTURA TEATRAL TRANSNACIONAL:

A PLATAFORMA
THETHEATRETIMES.COM
MAGDA ROMANSKA
E KASIA LECH

Tradução: Robson Corrêa de Camargo

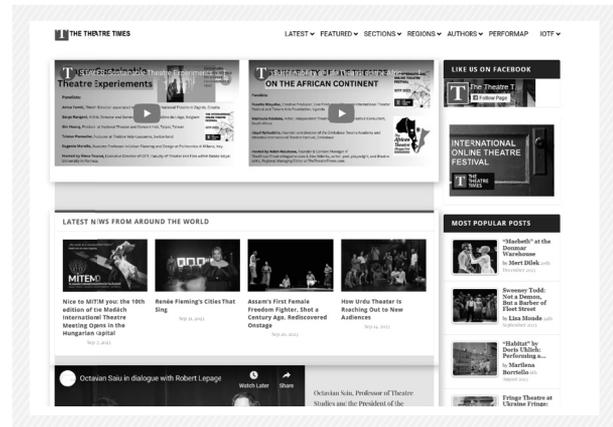
TheTheatreTimes.com é uma plataforma formada totalmente por voluntários que busca globalizar a crítica teatral, desafiando modos desiguais de compartilhamento e acesso ao conhecimento. Apresenta o teatro e as pessoas em lugares e organizações menos visíveis por meio de vozes locais que conhecem e entendem as culturas e os ecossistemas teatrais regionais. O *TheTheatreTimes.com* publica diariamente críticas, entrevistas e novas notícias diárias de diversas fontes, que podem ser pesquisadas por país, região, campo profissional e tópico. Além do conteúdo original, temos acordos com muitas publicações regionais que nos permitem republicar suas histórias, resenhas, entrevistas e artigos, aprimorando ainda mais a experiência de nossos leitores e permitindo que eles se conectem com outros profissionais de teatro de todo o mundo.

A plataforma é concebida como um espaço de discussão transnacional que reúne acadêmicos de teatro, criadores e amantes do teatro, gerando oportunidades de interação e desenvolvimento criativo em uma ampla rede. Nosso modelo vai contra a chamada pesquisa “de helicóptero”: “A maioria dos artigos de periódicos científicos vem de países ricos do norte global. Muitas vezes, pesquisadores bem financiados iniciam

projetos de curto prazo em países do sul – que são geralmente mais pobres e têm um histórico de ocupação colonial – frequentemente sem buscar contribuições ou conhecimentos locais substanciais. Apelidada de pesquisa de paraquedas ou “de helicóptero”, essa é uma tradição de longa data impregnada de colonialismo, como chamam aqueles que fazem campanha por mudanças (Virginia Gewin, in *Pack Up the Parachute*, ver referências).

Ao oferecer uma plataforma para editores locais e regionais, falantes de idiomas nativos e especialistas em cultura, o *TheTheatreTimes.com* busca um novo modelo de intercâmbio intercultural. Todos os nossos editores têm acesso direto à nossa plataforma; eles são intérpretes de suas próprias culturas e representam seu teatro como ele é, sem filtros. Graças à tecnologia moderna, o desenvolvimento desse modelo pluralista de compartilhamento cultural não é mais um sonho impossível. No modelo antigo, o acesso ao teatro internacional e à rede profissional de colaboradores e oportunidades que o acompanhava era propriedade daqueles que podiam se dar ao luxo de viajar. Ainda hoje, artigos especializados escritos por acadêmicos bem informados e familiarizados com as culturas teatrais locais costumam ficar trancados atrás dos caminhos “pagos” em plataformas on-line acadêmicas comerciais. A maioria dos profissionais e acadêmicos de teatro em todo o mundo não tem ou não pode pagar pelo acesso a esses bancos de dados.

Desde nossa fundação, registramos muitos arquivos de publicações on-line com cobertura teatral que hoje estão extintas por falta de recursos. Isso inclui críticas teatrais cobertas pela Central and Eastern European London Review, Buenos Aires Herald, Teater1.dk, British Ukrainian Society, AltTheatre Canada, The Blurb Australia e Niquash (documentando a cultura iraquiana). Consideramos esses veículos on-line locais essenciais para manter os ecossistemas teatrais locais e preservar seus legados.



Plataforma *TheTheatreTimes.com*

***TheTheatreTimes.com*: a história**

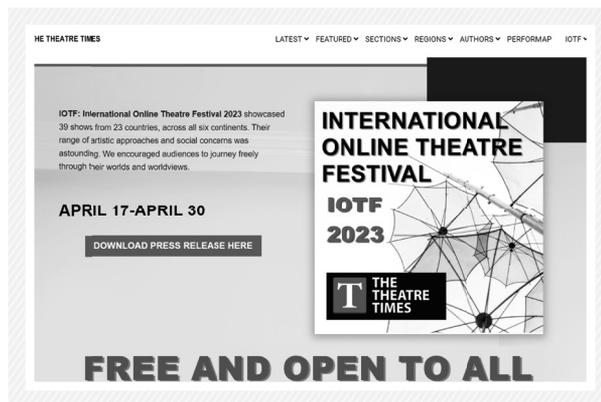
O *TheTheatreTimes.com* foi fundado em 2016 por Magda Romanska, acadêmica, escritora e dramaturga de Boston, e Beatriz Cabur, diretora de teatro e dramaturga que vive em Londres e trabalha

em todo o mundo. Desde 2018, está sob a liderança de Magda Romanska e Kasia Lech, que é uma criadora de teatro e acadêmica polonesa. Desde seu lançamento em novembro de 2016, o TheTheatreTimes.com publicou mais de 5 mil artigos e resenhas teatrais, cobrindo o teatro em 90 países e regiões. Com 32 seções temáticas, mais de 150 Editores-Gerentes Regionais, mais de 60 parceiros de mídia em todo o mundo e mais de 60.000 seguidores nas mídias sociais, crescemos e nos tornamos o portal de teatro global mais abrangente e de maior alcance atualmente.

Desde 2018, o *TheTheatreTimes.com* lançou números especiais que destacam trabalhos teatrais em um país específico: Spotlight on Russia, Spotlight on Poland e Spotlight on China. O Performap, com também faz parte da plataforma do TheTheatreTimes.com. Trata-se de um mapa digital interativo de festivais mundiais de teatro. O mapa rastreia todos os festivais globais de teatro em tempo real, permitindo que os usuários encontrem e rastreiem todos os festivais internacionais de teatro que acontecem em todo o mundo. Ele fornece informações sobre o local, as datas, o site e os relatórios escritos por escritores locais e repórteres viajantes. O mapa pode ser pesquisado por local, tipo de festival e datas.

Outra iniciativa do *TheTheatreTimes.com* é o International Online Theatre Festival (IOTF), que apresenta uma série de trabalhos de artistas e companhias globais, bem como de cineastas renomados

que se voltaram para o teatro como uma forma de explorar o processo, a habilidade e a performatividade. No período de um mês, o IOTF apresenta trabalhos de artistas e companhias de teatro internacionais, servindo como uma plataforma para encontros entre o teatro internacional e o público. A participação e a exibição são gratuitas, com o objetivo de criar um espaço on-line que elimine as fronteiras geográficas e nos reúna como uma comunidade. O IOTF é sustentada pelos objetivos do TheTheatreTimes.com de descolonizar a crítica teatral e oferecer modos mais acessíveis de encontro teatral. IOTF também oferece oportunidades para encontros mais próximos entre artistas, espectadores e acadêmicos por meio de seus painéis de discussão on-line e do tema do festival que, a cada ano, responde a uma questão social urgente. Em 2019 e 2020, o foco foi a transformação e a resistência, temas contextualizados



International Online Theatre Festival (IOTF).

pela pandemia global da Covid-19. O IOTF 2021 destacou trabalhos feitos e/ou capturados durante o confinamento, à medida que artistas, teatros e público se adaptavam aos desafios de fazer trabalhos durante a pandemia. O tema de 2023, *Theatre and Its Others* (Teatro e seus outros), homenageou as interdependências humanas, animais e das máquinas das práticas teatrais e testou atos culturais, sociais, políticos e econômicos de “alteridade”.

O IOTF 2023 apresentou 39 espetáculos de 23 países, em todos os seis continentes; o IOTF 2021 apresentou 33 espetáculos de 24 países; em 2020 foram 42 espetáculos de 16 países; e em 2019 foram 26 espetáculos de 10 países. No total, mais de um milhão de pessoas participaram das quatro edições. Também colaboramos com parceiros como Digital Theatre+, Ninateka, metaLAB (at) Harvard e European Theatre Convention, garantindo o envolvimento de novos artistas e públicos. Seguindo a abordagem pluralista do *TheTheatreTimes.com* em relação ao compartilhamento cultural, o repertório do IOTF é sempre liderado por seus editores locais e regionais, falantes nativos de idiomas e especialistas em cultura.

Dessa forma, garantimos que o IOFT reflita a diversidade de vozes no teatro global contemporâneo. Nosso público continua a crescer, pois os materiais são arquivados e públicos. Nosso público inclui frequentadores de teatro expe-

rientes, mas também novos usuários que nunca assistiram a um espetáculo de teatro ao vivo. O IOTF chegou a muitos cantos do mundo e frequentemente recebemos palavras de gratidão de espectadores que não poderiam ver a riqueza da produção cultural que oferecemos se ele não estivesse disponível gratuitamente na Internet.

Desafios

No início da jornada do *TheTheatreTimes.com*, Romanska escreveu: “No mundo global e interconectado de hoje, as mídias sociais e as ferramentas digitais proporcionam acesso ao espaço público virtual para todos, e os acadêmicos e teatrólogos ocidentais não precisam servir como meros intermediários culturais” (Romanska). Essa frase é o sinalizador do *TheTheatreTimes.com*, nosso principal compromisso. Isso não tem sido fácil. Na verdade, tem sido exaustivo e, às vezes, impossível, com desafios relacionados à realidade econômica e política, recursos, sustentabilidade e trabalho invisível.

O *TheTheatreTimes.com* e todos os seus projetos são de acesso gratuito. As gestoras descrevem assim a plataforma:

Nós, Magda e Kasia, imaginamos o *TheatreTimes.com* como uma organização de serviços, preenchendo as lacunas na cobertura e na visibilidade de regiões, organizações e pessoas negligenciadas, acolhendo e apoiando o maior

número possível de colegas com os recursos de que dispomos. Contamos com voluntários (desde estudantes universitários até acadêmicos de renome mundial), parceiros de mídia, artistas (que compartilham seu trabalho) e nosso próprio trabalho gratuito. Também contamos com financiamento. Instituições de ensino superior, incluindo o Center for Drama, Theatre, and Performance Studies, da Universidade de Toronto; a Royal Central School of Speech and Drama, da Universidade de Londres; e o Emerson College, em Boston, financiaram o trabalho de seus alunos de pós-graduação que nos ajudam a administrar a plataforma.

Outras organizações, como o Adam Mickiewicz Institute, o Yale Digital Humanities, o Literary Managers and Dramaturgs of Americas (LMDA) ou a Amsterdam School of Historical Studies, apoiaram projetos ou eventos individuais que atendem a seus respectivos objetivos. O núcleo de nossa equipe são os editores assistentes voluntários – geralmente estudantes de teatro ou recém-formados – que repostam trabalhos de nossos parceiros de mídia, transcrevem entrevistas e revisam trabalhos. Não podemos remunerá-los. Em vez disso, criamos oportunidades para que eles entrevistem artistas, escrevam críticas e seus próprios projetos, orientando-os quando necessário.

Nunca tivemos uma fonte sustentável de financiamento para as operações diárias. A di-

ficuldade em obter o financiamento é o fato de que *TheTheatreTimes.com* é transnacional, pois não fica dentro de uma fronteira político-geográfica específica. Ele não promove uma cultura para mostrar seu impacto internacional. *TheTheatreTimes.com* quer defender o teatro em nível global. No entanto, os órgãos de financiamento público têm como objetivo promover culturas específicas de acordo com os interesses dos governos – sejam eles locais, nacionais ou mais amplos, como a União Europeia – que os financiam (consulte, por exemplo, Meerzon et al). Para essas organizações – por motivos muito válidos – o internacional é importante como “evidência” do “sucesso” da cultura que promovemos, em vez de ser um valor em si. Além disso, as culturas mais visíveis também têm mais recursos disponíveis para promovê-las internacionalmente, enquanto as menos visíveis não têm. Por sua vez, administrar o *TheTheatreTimes.com* significa uma escolha constante entre intermináveis pedidos de financiamento, pois não é fácil encontrar modelos alternativos não monetários de remuneração ou mesmo o de não desistir dos projetos.

Ao mesmo tempo, somos duas acadêmicas com carga de trabalho pesada, com seus projetos e compromissos universitários, vidas pessoais que precisam de tempo e cuidado e nosso próprio bem-estar físico e mental. Tudo isso também tem sido um estímulo para o crescimento e a alimentação do *TheTheatreTimes.com*. A

parte administrativa é enorme. Respondemos a inúmeros e-mails, corrigimos erros em textos, corrigimos legendas, publicamos artigos, entramos em contato com editores, parceiros de mídia, procuramos novas oportunidades de colaboração, buscamos financiamento. O site precisa de atualizações, correção de erros de TI, instalações de plugins, para citar algumas das tarefas que ocorrem com frequência.

Além disso, desafiar os modos desiguais de compartilhamento e acesso ao conhecimento e ampliar as vozes menos ouvidas também depende de quem pode e quem não pode “pagar” para oferecer seu trabalho ao *TheTheatreTimes.com*. Em muitos países, escrever resenhas e ensaios sobre teatro para o público em geral é uma importante fonte de renda para acadêmicos de teatro. Para alguns artistas, disponibilizar seu trabalho para que o público o assista gratuitamente não é de fato “gratuito”, pois os outros artistas envolvidos no trabalho talvez ainda precisem ser pagos. Há também os custos relacionados a tornar seu trabalho acessível a públicos mais amplos.

Embora estejamos comprometidos em ampliar nossos círculos e alcançar vozes de outras culturas, especialmente vozes com menos influência no discurso teatral global, também estamos cientes de que o idioma inglês – seus “padrões” de gramática, redação e argumentação – desempenha um papel significativo

como intermediário cultural. Esse papel é sustentado pelo status do inglês como idioma global que, paradoxalmente, surge de seu status como idioma adquirido. A proficiência em inglês, o acesso a fontes em inglês, o custo da tradução e a edição são o crivo que frequentemente determina quem molda os discursos teatrais. Contamos com muitos colegas e alunos de pós-graduação para traduzir textos de autores que não falavam inglês, revisar trabalhos e criar legendas.

TheTheatreTimes.com é um projeto pioneiro em sua missão, visão e execução. Oferece um modelo coletivo e pluralista de crítica e engajamento teatral nunca antes visto ou implementado por qualquer organização internacional de teatro. Ele tenta criar uma infraestrutura transnacional na qual o teatro, a forma de arte mais antiga que se desenvolveu independentemente em todas as culturas, possa se tornar uma força motriz para abordar debates e dilemas globais. Entre a descolonização, a globalização, o progresso tecnológico da inteligência artificial, a virada pós-humana da realidade digital orientada por dados, os conflitos políticos e militares e o impacto cada vez maior das mudanças climáticas, o teatro tem o papel e a responsabilidade de se envolver com nossos desafios civilizacionais, e o *TheTheatreTimes.com* tem como objetivo servir como ponto de partida para o desenvolvimento de entendimentos interculturais e vocabulários críticos.

Referências

- Gewin, Virginia. "Pack Up the Parachute: Why Global North-South Collaborations Need to Change." *Nature*. July 24, 2023. <https://www.nature.com/articles/d41586-023-02313-1?fbclid=IwAR1LxYUFQ9t17ZV4oxE8YBapO3-nWdDPd4lzUeV2vFHbYbbgfTVqijyq-O4>
- Meerzon, Yana, Katharina Pewny, Tessa Vannieuwenhuyze. "Introduction: Migration and Multilingualism." *Modern Drama*, vol. 61, no. 3, Sept. 2018, pp. 257-70, doi:10.3138/md.61.3.01
- Romanska, Magda. "The Theatre Times: Why? Why Now?" *TheTheatreTimes.com*, 9th December 2016, <https://thetheatretimes.com/theatre-times-now>.

The image features the word "COLABORADORES" in a bold, black, sans-serif font, centered horizontally. Surrounding the text are approximately 15 black silhouettes of birds in flight, arranged in a circular pattern that frames the central text. The birds are shown in various stages of flight, with wings spread, creating a sense of movement and unity.

COLABORADORES

ORGANIZADORES

Ivam Cabral é doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Ator, cineasta e dramaturgo, fundou, ao lado de Rodolfo García Vázquez, a Cia. de Teatro Os Satyros, em 1989, que tem em seu currículo mais de 140 espetáculos, encenados em mais de 30 países. Publicou mais de 20 livros, entre crônicas, infantil e dramaturgia, tendo sido premiado e traduzido para o espanhol, inglês, sueco e alemão; além de ter sido editado em Angola, Cuba, Estados Unidos, Portugal e Reino Unido. Recebeu os mais importantes prêmios do teatro brasileiro. Também escreve para cinema e televisão. Como cineasta, dirigiu, ao lado de Rodolfo García Vázquez, os longas-metragens *A Filosofia na Alcova* e *A Arte de Encarar o Medo*. É diretor executivo da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, de São Paulo, instituição que, ao lado de outros artistas e coletivos, idealizou. Também atua como psicanalista e curador.

Marcio Aquiles é escritor, crítico literário e teatral, autor de 15 livros, entre eles os romances *Artefato cognitivo nº 7* e *log5ie* (Prêmio Biblioteca Digital 2021) e *O amor e outras figuras de linguagem*. Como organizador, assina obras como *Teatro de grupo* (Prêmio APCA 2021) e *Teatro de grupo em tempos de ressignificação*. Tem formação acadêmica multidisciplinar constituída na USP, Unicamp, UFSCar e Friedrich-Schiller-Universität. Trabalhou cinco anos como jornalista e crítico teatral da Folha de S.Paulo. Desde 2014 é coordenador de projetos internacionais na SP Escola de Teatro. Em 2023, recebeu do reitor o 1º Prêmio Egresso Destaque Unicamp, “como forma de reconhecimento de sua distinta trajetória profissional”.

Robson Corrêa de Camargo, idealizador e fundador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás. Encenador, crítico e historiador em teatro, drama e performances culturais. Coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos, CNPq, FAPEG, CAPES, FUNAPE, ERASMUS + (Comunidade Europeia). Entre seus livros, estão *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomimas e Teatro nas Feiras, secs. XVII ao século XX* (2020, Ed. Fi.); *Brazilian Theater, 1970-2010* (2015, McFarland- EUA, com Eva Bueno) e *Os Jogos Teatrais de Viola Spolin: uma pedagogia da experiência* (2017, Ed. Kelps, com Karine Ramaldes. Foi diretor do Sindicato dos Artistas de São Paulo nos períodos 1978-1980 e 1984-1987.

Tomasz Wiśniewski trabalha no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Gdańsk, onde é chefe do Grupo de Pesquisa Between.Pomiędzy. É o fundador do Beckett Research Group. Foi Vice-Diretor de Pesquisa do Instituto de Estudos Ingleses e Americanos (2016-2019). Publicou *Complicite, Theatre and Aesthetics* (Palgrave Macmillan, 2016), *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta* (Universitas, 2006) e coeditou diversas publicações acadêmicas, incluindo *Between Page and Stage - Scholars and Theatre-Makers* (UG Press, 2017), *Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of "Gardzienice"* (Routledge, 2022) e *Liveness and co-presence* (Tekstualia, 2023). É editor-chefe regional do *The Theatre Times*, membro do Conselho da Associação Polonesa para o Estudo de Inglês e membro do Conselho de Programa do Teatro Shakespeare de Gdańsk.

AUTORES E ENTREVISTADOS

Andrea Carla de Miranda Pita tem doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG (2023) com a tese "Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy: da Forma Pura e suas performances" (orientação de Robson Corrêa de Camargo e coorientação de Tomasz Wiśniewski). Possui mestrado em Cultura Visual pela UFG (2005) e graduação em Artes Cênicas pela Unicamp (1999). Atualmente é Professora de Artes Cênicas do Ensino Médio (EBTT) do IFG/Câmpus Jataí. É atriz, performer e encenadora, e dentre os principais trabalhos de que participou ou como performer cocriadora ou que dirigiu/encenou estão: *(bod)-Y-steria* (sob coordenação e direção de Márcio Pizarro Noronha), *Conexão Samambaia* (sob a coordenação de Kleber Damaso), *Love and Blembers* (sob a direção de Georgette Fadel), *Cabaré Ritual Teatro Bar* (com o Grupo Sonhus Teatro Ritual), *Carnemuro*, e *[In]sanos*.

Beth Lopes é coordenadora pedagógica da SP Escola de Teatro. Professora aposentada do Curso de Artes Cênicas da ECA/USP, onde deu aulas de atuação e formou uma geração de artistas que se destacam nas artes contemporâneas. No presente, pertence ao quadro de Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP e do IDA/UnB. Além da orientação de mestrandos e doutorandos, desenvolve estudos e publica artigos e livros acadêmicos centrados no teatro brasileiro, corporeidade, bufonaria, memória e performance. Em sua trajetória como diretora de teatro, registra mais de 40 espetáculos e performances, com os quais recebeu indicações e prêmios como encenadora (Shell; Sesi; Coca-Cola/Pananco; Festival da Cultura Inglesa SP).

David Constantine nasceu em 1944 em Salford, Lancashire, mas esteve por muitos anos associado ao The Queen's College, Oxford. Ensinou alemão nas Universidades de Durham e Oxford. É poeta, escritor, editor e tradutor, e recebeu diversos prêmios distintos em todas essas áreas. Os seus amplos interesses interculturais pela poesia europeia e, na verdade, global, contribuíram para o perfil da revista literária *Modern Poetry in Translation*, da qual foi coeditor com a sua esposa Helen de 2002 a 2012. *Watching for Dolphins*, a primeira coleção de poemas de Constantine, foi publicada em 1983, e seus *Collected Poems* em 2004. Sua poesia faz uso extensivo de uma variedade de formas derivadas de várias tradições literárias europeias.

David Malcolm é professor titular na Universidade SWPS, em Varsóvia. Coeditou as obras *Companion to the British and Irish Short Story* (2008) e *On John Berger* (2016). Sua edição de *Wreckage* (1893), de Hubert Crackanorpe, foi publicada pela Edinburgh University Press em 2020. Em 2018, foi professor visitante na École Normale Supérieure, Paris.

Evelin Reginaldo é atriz, pesquisadora e arte-pedagoga. Está concluindo o doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde pesquisa a trajetória artística de Rena Mirecka e os Exercícios Plásticos criados pela mesma. É mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde desenvolveu a pesquisa intitulada: “O corpo não tem memória: o corpo é memória”. É graduada em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Iniciou seus estudos teatrais na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e os desenvolveu durante 10 anos na Companhia Studio Stanislavski.

Iván Pérez é diretor artístico do Dance Theatre Heidelberg (DTH), no Theatre und Orchester Heidelberg. É também cocurador da Tanzbiennale Heidelberg e membro do júri do Choreographic Center Heidelberg. No início de 2022, tornou-se membro do conselho de administração da TanzSzene BW. É ex-integrante do Dutch Dance Theatre, onde estreou profissionalmente em 2011 com o espetáculo *Flesh*. Desde então, realizou trabalhos para companhias como Paris Opera Ballet, Balletboyz, Ballet Moscow, Compañía Nacional de Danza e Dance Forum Taipei, entre outras.

Fay Lees Lecoq desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq em Paris. Após a morte de Jacques, em 1999, cultivou o legado do teatro físico e da educação do movimento. Nasceu em 1936, em Glasgow, e morreu em 2012, em Paris. Ela se formou na Royal Scottish Academy of Music and Drama e chegou a Paris em 1955 para ter aulas com o mímico

Étienne Decroux; encontrou trabalho como secretária na Embaixada Americana e conheceu Jacques Lecoq em 1957. Eles se casaram três anos depois e tiveram três filhos: Pascale, Richard e François. A partir de então, acompanhou Jacques Lecoq ao longo de sua carreira, tanto como administradora da escola, quanto como intérprete e tradutora nas inúmeras conferências que ele proferiu ao redor do mundo.

Jan Wiśniewski nasceu em Jarki, perto de Toruń, onde passou a infância e a primeira juventude. Formou-se em geografia pela Universidade Nicolaus Copernicus em Toruń e em geologia pela Universidade de Varsóvia. Desde 1968, mora em Koszalin. Lá trabalhou como geólogo (geologia de engenharia) até se aposentar. Desde 2008 é membro da Irmandade Literária, laureada nos concursos literários de Koszalin. Seus poemas foram publicados em vários volumes regionais, almanaques e boletins de poesia. Em 2018 e 2019, publicou dois volumes de poemas selecionados: *Wędrówka do Itaki* (Viagem à Ítaca) e *Ścieżki miłości* (Caminhos do amor).

Joanna Lisiewicz é doutora em Estudos Literários. Em seu livro *Silence in the Theatre of Samuel Beckett and Tadeusz Różewicz*, explora o conceito de inexprimível no âmbito do drama e do teatro. Lisiewicz atua como pesquisadora e defensora dedicada dos trabalhos de Tadeusz Różewicz. Esteve ativamente envolvida como jurada e organizadora de inúmeras competições literárias, de tradução e de teatro. Seus artigos e ensaios foram publicados em revistas como *Teatr*, *Tekstualia* e *Topos*.

Jos Houben estudou teatro na Escola Jacques Lecoq, com Philippe Gaulier, Monika Pagneux e Pierre Byland. Como membro original do Théâtre de Complicité, cocriou e atuou em *A Minute Too Late*, o espetáculo que em 1985 mudou o cenário teatral na Grã-Bretanha. Colaborou com a companhia em vários outros projetos. Em meados dos anos 1990, escreveu e dirigiu os espetáculos cult do *The Right Size*, apresentados no West End de Londres e na Broadway. Como ator, Houben colaborou em diversos espetáculos de teatro musical do compositor contemporâneo Georges Aperghis. Em 2007, foi um dos atores de *Fragments*, compilação de peças curtas de Samuel Beckett dirigida por Peter Brook. Desde 2003, tem viajado por todo o mundo com seu célebre show solo *The Art of Laughter*. Desde 2000 leciona na Escola Jacques Lecoq.

Katarzyna Kręglewska é pesquisadora de teatro, crítica literária e tradutora. Professora Assistente no Departamento de Drama, Teatro e Performances da Universidade de Gdańsk, os seus interesses acadêmicos centram-se no teatro contemporâneo e nos traços autobiográficos na arte e na litera-

tura. Diretora-adjunto de Pesquisa Acadêmica do Festival Between.Pomiędzy; membro do Grupo de Pesquisa Between.Pomiędzy (UG) e da Sociedade Polonesa de Pesquisa Teatral (PTBT); colaboradora da equipe editorial trimestral da publicação *Tekstualia*, sendo responsável pelas traduções.

Katarzyna Pastuszak é dançarina/performer, coreógrafa e diretora artística do Amareya Theatre & Guest, professora assistente no Departamento de Artes Cênicas (Universidade de Gdańsk), membro do Between.Pomiędzy Research Group (UG). Ela também está associada ao Centro de Estudos de Política Ambiental e de Minorias (Sapporo, Japão). Autora e tradutora de artigos sobre dança e teatro, editora e tradutora de *Studia Choreologica* e autora de *Hijikata Tatsumi's Ankoku butō – theatre of body-in-crisis* (Cracóvia, 2014). As suas performances foram apresentadas no Japão, Groenlândia, Noruega, Turquia, Israel, Alemanha, França e em numerosos festivais na Polônia.

Klaudia Łaczyńska é professora assistente na Faculdade de “Artes Liberales” da Universidade de Varsóvia, onde ministra cursos sobre drama inglês moderno, literatura e cultura do século XVII, teoria literária e da tradução. Seus interesses de pesquisa incluem poesia e drama moderno, retórica renascentista e filosofia da linguagem. Publicou uma monografia sobre a poesia de Andrew Marvell e traduções polonesas de seus poemas.

Luís Holiver é dramaturgo, ator e roteirista paulistano. Membro da Companhia de Teatro Os Satyros desde 2017. Formado em dramaturgia pela SP Escola de Teatro, fez colaboração dramática em *Cabaret Dadá* (2021) e é autor das peças *Música Para Ranger os Dentes* (2023), *Vamos Ver as Tartarugas* (2023) e *Y Tu Mirada Era de Adiós* (2022), traduzida para o espanhol e apresentada em Santa Cruz de La Sierra, na Bolívia. Em 2024, venceu o Prêmio Curto Criativo nas categorias Melhor Roteiro e Melhor Roteiro Experimental pela adaptação cinematográfica de *Vamos Ver as Tartarugas*.

Kasia Lech é professora associada da Universidade de Amsterdã, Holanda. A sua investigação – conduzida através de métodos tradicionais e artísticos – e a sua prática criativa exploram o multilinguismo, a migração, o verso e as humanidades digitais. É autora de *Dramaturgy of Form: Performing Verse in Contemporary Theatre* (Routledge, 2021) e *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre* (Palgrave, 2024). É diretora executiva do TheTheatreTimes.com, um portal global de teatro que busca decolonizar a crítica teatral. É encenadora e contadora de histórias com atuação internacional, e foi cofundadora do Polish Theatre Ireland, uma companhia de teatro multilíngue com sede em Dublin.

Maciej Rożalski é antropólogo e artista cênico. Professor Adjunto no CECULT-UFRB na área de Design de Espetáculo. Atualmente (2023-2024) realiza o projeto de pós-doutorado no Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, sob supervisão de Ana Cristina Colla. Seu método de trabalho criativo é baseado no teatro físico e estudos performativos. Concluiu na Polônia o curso de teatro organizado pelo grupo “Gardzienice”, um dos reconhecidos centros de teatro físico na Europa. Atualmente desenvolve sua prática autoral, interligando as técnicas de teatro “Gardzienice” e as práticas do Lume Teatro. Possui doutorado em Antropologia e Teoria de Arte pelo Instituto de Arte da Academia das Ciências da Polônia (2010).

Magda Romanska é professora de artes cênicas na Emerson College, em Boston, docente associada do Berkman Klein Center for Internet & Society (Harvard) e pesquisadora principal do metaLAB (Harvard). Romanska é autora ou editora de cinco livros de teatro aclamados pela crítica, incluindo *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor* (2012); *TheaterMachine: Tadeusz Kantor in Context* (2020, coeditado com Kathleen Cioffi); *Reader in Comedy: An Anthology of Theory and Criticism* (2016, coeditado com Alan Ackerman); e *The Routledge Companion to Dramaturgy*. É também editora da série *Focus on Dramaturgy*, da Routledge. Lecionou na Yale School of Drama, em Harvard e na Cornell University.

Małgorzata Woźniak cursa doutorado na Docoral School of Languages and Literatures da Universidade Adam Mickiewicz, em Poznań. Formou-se em Estudos Teatrais na Universidade de Gdańsk e em Estudos Individuais Interdisciplinares em Ciências Humanas e Sociais na AMU. Realizou estágio como assistente de direção de Michał Zadara e Agata Duda-Gracz. Desde 2019 faz parte do Between. Team e participou na organização do Festival Between.Pomiędzy, onde também é responsável pelos contatos mediáticos.

Marcello Magni nasceu em 1956 e morreu em 2022 em Bérgamo, Itália. Foi ator, diretor e diretor de movimento. Após concluir a formação na Escola Jacques Lecoq em Paris, tornou-se membro fundador do Théâtre de Complicité. Trabalhou com a companhia por mais de 25 anos, atuando em *A Minute Too Late*, *Help I'm Alive*, *The Visit*, *The Winter's Tale*, *Street of Crocodiles* e a ópera *A Dog's Heart*. Em sua carreira, foi ator do Shakespeare's Globe, em Londres; Bouffes du Nord, em Paris; Ex Machina Company, no Canadá; Young Vic Theatre, em Londres; National Theatre, em Londres; Shared Experience, Theatre Clwyd e Arcola Theatre. Sua exposição individual *Arlecchino* foi originalmente criada no Battersea Arts Centre London. Marcello atuou também para televisão e cinema: *Doctor Who: The Eleventh Hour*; *Nine*, *The Tudors*, *The Virgin Queen*, entre outros trabalhos.

Márcio-André de Sousa Haz é cineasta, escritor, performer e artista visual nascido no Rio de Janeiro e atualmente radicado em Barcelona. Seus textos foram traduzidos para mais de 20 idiomas. Seu livro *Poemas apócrifos de Paul Valéry* foi nomeado para os prestigiados prêmios Jabuti e Oceanos, e recentemente foi objeto de uma tese de doutorado. Foi bolsista da Fundação Biblioteca Nacional em 2009 pelo ensaio "Poética das Casas". Em 2017, seus *Ensaio radioativos* (2008) foram adaptados para os palcos, no Teatro Miguel Falabella, no Rio de Janeiro.

Maria Giulia Pinheiro é atriz, encenadora, poeta, dramaturga e performer. Atualmente é artista residente da Biblioteca de Alcântara (Lisboa) desde janeiro de 2023. É vencedora da edição de 2022 do Prêmio Nova Dramaturgia de Autoria Feminina com o texto *Isso não é relevante*. Em 2020, ficou em quarto Lugar na Copa do Mundo de Poetry Slam, da França, representando Portugal. Criou e coordena o Núcleo de Dramaturgia Feminista. Autora de *Da Poeta ao Inevitável*, *Alteridade*, *Avessamento* e *30 (poemas de amor) para (os) 30 (anos de alguém que nunca amei tanto assim)*, *Isso não é relevante*, além de dramaturga dos espetáculos *Mais um Hamlet*, *Bruta Flor do Querer* e *A Palavra Mais Bonita*, os últimos dois também sob sua direção.

Mariana Tagliari possui graduação em Artes Cênicas – Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás (2010), especialização em História Cultural (2012) e mestrado em Performances Culturais (2015) pela mesma instituição, onde atualmente é doutoranda em Performances Culturais, sob orientação do professor Dr. Robson Corrêa de Camargo. Foi tutora acadêmica do curso à distância de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Atualmente é professora efetiva do Estado de Goiás, atuando enquanto professora de arte/ teatro. Trabalha como atriz no Grupo de pesquisa Máskara desde 2007. Integrante do grupo de pesquisa Incorporação – IN corpo Ação – jogos e neurodiversidades.

Martin Blaszk é professor assistente no Instituto de Estudos Ingleses e Americanos da Universidade de Gdańsk (UG). Em 2021 publicou a monografia *Happening In Education – An Empirical Study*, e em 2017 o livro *Happening In Education – Theoretical Issues*. Autor de artigos sobre a aplicação do acontecimento e da performance no ensino e na educação da língua inglesa, bem como nas práticas docentes. É membro do conselho editorial do periódico *Beyond Philology*. É também membro do Grupo de Investigação Between. Pomiędzy e da associação científica International Border Studies Centre. Em sua pesquisa se interessa pelo acontecimento e pela criatividade na educação e no ensino da língua inglesa. Como artista, é autor de exposições, instalações e performances na Grã-Bretanha e na Polônia. Cofundador e membro dos coletivos artísticos Whiskey Tower Studio (1984-1988), StudioSzkic (2008-2013) e kowboj.pl (2005-2010).

Melanie Lomoff é dançarina e coreógrafa. Recebeu importantes prêmios, tais como o Grand Prix no Concours International de Paris, e o Think Big, pela Hanover Opera. Como intérprete, atuou com Company Kafig, Alain Plate, Jacques Gamblin e Company Montalvo-Hervieu (Théâtre National de Chaillot). Como coreógrafa, participou da ópera *Ombra*, no Royal Ballet de Flandres, criou o espetáculo *La Façon dont on me le dit*, para o Kalypso Festival MAC de Créteil, elaborou a coreografia para a peça *Anty-Gone*, do Song of the Goat, entre outros trabalhos.

Mimi Khalvati nasceu em Teerã e viveu a maior parte de sua vida em Londres. Suas nove coleções de poesia com a Carcanet Press incluem *The Meanest Flower*, selecionada para o Prêmio TS Eliot, *Child: New and Selected Poems 1991-2011*, *PBS Special Commendation* e *Afterwardness* (2019), eleito Livro do Ano no *The Sunday Times* e *The Guardian*. Em 2023, recebeu a King's Gold Medal for Poetry.

Paula Meehan está entre as poetisas irlandesas contemporâneas mais conhecidas e admiradas. Nascida em 1955, em Dublin, onde ainda vive, publicou sete coletâneas de poemas, bem como *As If By Magic: Selected Poems* (Dedalus Press, 2021). Ela recebeu vários prêmios, incluindo Butler Award of the Irish American Cultural Institute; O'Shaughnessy Award; Denis Devlin Award; Marten Toonder Award; Cholmondeley Award for Poetry for Geomantic (2016). De 2013 a 2016, foi professora de poesia. *Imaginary Bonnets with Real Bees in Them*, suas palestras da Cátedra, foram publicadas em 2016. É membro da associação de artistas Aosdána.

Peng Tao é crítico de teatro, professor e chefe do Departamento de Literatura Dramática da Academia Central de Drama, em Pequim, China. É presidente da seção chinesa da Associação Internacional de Críticos de Teatro – IATC. Ele se formou na Academia Russa de Artes Teatrais, com mestrado em Belas Artes. Suas principais publicações incluem *A reading of Three Sisters* (2005), *Notes on the Seagull* (2007), *A Study on Lin Zhao Hua's interpretation of Chekhov's works* (2008), *The Spiritual Awakening of Intellectuals – On Chekhov's Uncle Vanya* (2017), além de *Towards a Free Body* (Critical Stage, 2016) e *A fight of a drunker* (Stage and Screen Reviews, 2017).

Roksana Zgierska ocupa o cargo de Professora Auxiliar na Universidade de Gdańsk, onde desenvolve investigação no domínio da teoria narrativa contemporânea, com particular ênfase no papel do leitor e na intertextualidade. O seu trabalho acadêmico centra-se principalmente na narratologia transmídia e, atualmente, desenvolve investigação sobre a compreensão de diversas formas de comunicação narrativa, com especial ênfase no papel da música nesse contexto.

Além disso, Zgierska participa ativamente em iniciativas de tradução e atua como editora.

Ronei Vieira é ator, produtor e professor de teatro. Licenciado em Artes Cênicas pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutorando do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. Membro do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance. Atualmente atua nos espetáculos *Companhia*, *Quê Onde*, *Curta Beckett*, *CascandoBeckett: Uma Imagem Como Outra Qualquer*, *A Noite dos Assassinos* e *Ensaio de Esperando Godot*, apresentados em várias cidades do Brasil, Argentina, México e Polônia. É professor de teatro da Secretaria de Educação do Estado de Goiás, onde atua desde 2006. Tem publicações no *The Theatre Times*, *ABEJ Journal* e *Ephemera Journal*.

S. E. Gontarski é escritor, diretor e cineasta especializado em estudos irlandeses do século XX, em modernismo britânico, norte-americano e europeu, teoria da performance, história das tecnologias de texto e história do livro moderno/modernista. Editou o *Journal of Beckett Studies* de 1989 a 2008. Sua monografia, *Bad Godots: 'Vladimir enters from the barrel' and other Interventions*, foi publicada por Cambridge, em 2024, e seu *Beckett. Przewodnik* (trad. Piotr Szymor) será lançado pela Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, em Łódź, em 2024. *Włodzimierz Staniewski and the Phenomenon of "Gardzienice"*, editado com Tomasz Wiśniewski e Katarzyna Kręglewska, foi publicado pela Routledge, em 2021 – a edição em brochura foi lançada em 2024.

Wang Chong é o fundador e diretor artístico do grupo performático Théâtre du Rêve Expérimental, com sede em Pequim. É o diretor de teatro chinês mais comissionado internacionalmente. Suas obras foram apresentadas em 20 países. As produções de Wang incluem: *The Warfare of Landmine 2.0*, vencedor do Festival/Tokyo Award; *Lu Xun*, considerado pelo *The Beijing News* como o melhor desempenho chinês do ano; *Teahouse 2.0*, que levou o prêmio One Drama; *Waiting for Godot*, uma apresentação online ao vivo que teve 290 mil espectadores; *The Plague*, uma performance online ao vivo com artistas de 6 continentes.

Wojciech Charchalis é tradutor de literaturas da língua portuguesa e espanhola, entre outros autores traduziu para o polonês livros de Fernando Pessoa, José Saramago, António Lobo Antunes, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías e Mario Vargas Llosa. Autor da nova tradução de *Dom Quixote*, de Cervantes. Professor catedrático no Departamento dos Estudos Portugueses da Universidade Adam Mickiewicz de Poznań, Polônia.

ISBN: 978-65-84800-30-4



Os almanaques são folhetos ou livros que fazem uma síntese de informações e acontecimentos ao longo de um ano, podendo conter poemas, contos, ensaios, curiosidades e ilustrações. Publicados desde o século XV na Europa, tiveram grande circulação pelo Brasil, com destaque para o *Lunário Perpétuo*, do astrônomo e naturalista espanhol Jeronymo Cortez, obra que se tornou tanto referência para poetas e artistas populares como fonte de consulta sobre doenças e prognósticos lunares. No teatro dos séculos XIX e XX, esse procedimento era comum no Teatro de Revista, abordado em forma cômica e cheio de ironias.

Esta publicação do Selo Lucias, em parceria com a Universidade de Gdańsk (Polônia) e a Universidade Federal de Goiás, compila artigos acadêmicos, entrevistas e materiais literários produzidos por professores e artistas ligados a essas instituições, dando sequência aos anuários *Between.Pomiędzy* (entre, em inglês e polonês) editados na Polônia desde 2013. Tivemos, ainda, a felicidade de, ao traduzir literalmente o título deste livro, obtermos uma expansão de significado: do “entre” original, uma preposição, território de interseção entre teatro e literatura, foco dos festivais e almanaques produzidos por nossos parceiros de Gdańsk, e do verbo entrar no imperativo, um convite afetuoso para que o leitor tenha acesso a esses valorosos textos. Entre!

Elen Londero



PPGIPC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
INTELIGÊNCIA EM SUAS
PERFORMANCES CENÁRICAS

FCS
FACULDADE DE
CIÊNCIAS SOCIAIS



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Gdańskiego



THE THEATRE TIMES



SÃO PAULO SÃO TODOS
Secretaria da
Cultura, Economia
e Indústria Criativas