



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit

ALEKSANDRA EWA PLUTA

**A RECEPÇÃO DAS OBRAS DRAMATÚRGICAS
DE SŁAWOMIR MROŹEK NO BRASIL**

Brasília
2020

Pr PLUTA, ALEKSANDRA EWA
A recepção das obras dramáticas de Slawomir Mrozek no
Brasil / ALEKSANDRA EWA PLUTA; orientador HENRYK
SIEWIERSKI. -- Brasília, 2020.
226 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. LITERATURA. 2. TEATRO. 3. DRAMATURGIA. 4. LITERATURA
POLONESA. I. SIEWIERSKI, HENRYK, orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit

ALEKSANDRA EWA PLUTA

A RECEPÇÃO DAS OBRAS DRAMATÚRGICAS
DE SŁAWOMIR MROŻEK NO BRASIL

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora em Literatura
pelo Programa de Pós-graduação em Literatura
do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Brasília
2020

ALEKSANDRA EWA PLUTA

A RECEPÇÃO DAS OBRAS DRAMATÚRGICAS
DE SŁAWOMIR MROŻEK NO BRASIL

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora em Literatura
pelo Programa de Pós-graduação em Literatura
do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Data da defesa: 20 de março de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henryk Siewierski (Orientador – IL / UnB)
Presidente

Prof. Dr. Paweł Hejmanowski (IL / UnB)
Examinador

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (IL / UnB)
Examinadora

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido
(Departamento de Letras, Universidade Católica de Brasília / UCB)
Examinadora

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho (IL / UnB)
Suplente

Dedico este trabalho a meus pais,
Ewa e Jan Pluta

RESUMO

A presente tese tem como objetivo apresentar a recepção das obras dramáticas de Sławomir Mrożek no Brasil, bem como as relações polono-brasileiras presentes no ambiente dos artistas que estiveram envolvidos na encenação teatral de diferentes peças de Mrożek no Brasil, especialmente nos anos setenta do século XX. O estudo concentra-se na análise da recepção das adaptações das peças teatrais nos palcos brasileiros pela crítica teatral e público brasileiros, em contexto – cultural, social, histórico e político – e língua diferentes daqueles em que as obras foram concebidas e originalmente montadas. O trabalho consistiu em organizar, sistematizar e analisar as informações sobre as montagens brasileiras das peças do dramaturgo polonês e na identificação dos jornais, na transcrição das matérias e resenhas e na revisão desse conteúdo, proporcionando uma apresentação da leitura do pensamento de Sławomir Mrożek. Os resultados da pesquisa representam esforços concretos para facilitar a aproximação do autor citado ao público brasileiro, bem como promover a pesquisa sobre a presença dos autores poloneses no teatro brasileiro e preservar parte da memória teatral brasileira ligada à cultura polonesa.

Palavras-chave: Sławomir Mrożek. Dramaturgia. Teatro do Absurdo. Adaptação teatral. Recepção.

ABSTRACT

The present thesis aims at analyzing the reception of the dramatic works of Polish author Sławomir Mrożek in Brazil. It also explores the relations between Brazil and Poland in the context of the artists involved in the various productions of Mrożek's plays, especially in the 1970s. Furthermore, the focus is upon the reception of these performances by Brazilian theater critics and audiences, bearing in mind that these plays were staged in a different - cultural, social, historical and political - context and language from that in which they were originally conceived and performed. My research consisted in analyzing, organizing and systematizing the information about the Brazilian productions of Mrożek's plays and identifying relevant newspapers sources, transcribing articles and reviews, as well as revising this material with the aim of presenting the reception of Mrożek's thought in Brazil. The findings of the present study represent my concrete efforts in bringing Mrożek's *oeuvre* closer to the Brazilian public as well as fostering further research on the presence of Polish authors in Brazilian theater as a way of preserving the Brazilian theatrical legacy related to Polish culture.

Keywords: Sławomir Mrożek. Dramaturgy. Theatre of the Absurd. Adaptation. Reception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Charge de Sławomir Mrożek publicada no programa da peça <i>Ambasador</i> , Varsóvia, 1981.....	42
Figura 2 – Charge de Sławomir Mrożek publicada no programa da peça <i>Ambasador</i> , Varsóvia, 1981.....	47
Figura 3 – Sławomir Mrożek e Samuel Beckett, em Stuttgart, 1977. (fotografia).....	64
Figura 4 – A equipe de <i>Tango</i> , direção de Amir Haddad (Rio de Janeiro, 1972). (fotografia). 72	
Figura 5 – <i>Tango</i> , Renata Sorrah e Tereza Rachel. (fotografia).....	84
Figura 6 – <i>Tango</i> , a farsa em família. (fotografia).....	86
Figura 7 – Teresa Rachel e Sergio Britto no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972. (fotografia).....	88
Figura 8 – Renata Sorrah no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972. (fotografia).....	90
Figura 9 – <i>Tango</i> . Cenário. (fotografia).....	91
Figura 10 – Cenário de <i>Tango</i> . (fotografia).....	93
Figura 11 – Sergio Britto no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972. (fotografia).....	96
Figura 12 – Elza Gomes e Renata Sorrah em <i>Tango</i> . (fotografia).....	99
Figura 13 – Humor negro numa peça muito séria. (fotografia).....	102
Figura 14 – Ari Coslov, Sérgio Britto e Teresa Rachel em <i>Tango</i> . (fotografia).....	105
Figura 15 – Sadi Cabral e Teresa Rachel no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972. (fotografia).....	110
Figura 16 – A equipe de <i>Os Polícias</i> . (fotografia).....	157
Figura 17 – O filho mais velho na peça original <i>Pedro Ohey</i> . (fac-símile).....	170
Figura 18 – Peça traduzida não inclui o filho mais velho. (fac-símile).....	171
Figura 19 – Falas do filho mais velho no texto original. (fac-símile).....	171
Figura 20 – Fala do filho mais velho atribuída a Joãozinho. (fac-símile).....	172

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – A tradução de <i>Os Emigrados</i>	148
Quadro 2 – A tradução de <i>Um tigre no banheiro</i>	172

SUMÁRIO

Introdução	9
-------------------------	---

Capítulo 1

Estética da Recepção

1.1. Teoria da recepção de literatura: Escola de Constança.....	19
1.2. Presença da literatura polonesa no Brasil.....	24
1.3. A recepção das obras de Mrożek fora da Polônia.....	32

Capítulo 2

Sławomir Mrożek e o Teatro do Absurdo

2.1. Sławomir Mrożek – perfil biográfico e artístico.....	41
2.2. A formação ideológica do autor	55
2.3. Martin Esslin e o Teatro do Absurdo.....	61
2.4. Absurdo diferente dos dois lados da Cortina de Ferro: contexto político e temática das obras.....	65

Capítulo 3

Adaptação brasileira da peça *Tango*

3.1. Problemática de <i>Tango</i>	71
3.2. Recepção da peça <i>Tango</i> na República Popular da Polônia.....	79
3.3. Teresa Rachel e Amir Haddad – os artistas por trás do sucesso de <i>Tango</i> no Brasil.....	82
3.4. <i>Tango</i> politizado	95
3.5. <i>Tango</i> abrasileirado	101
3.6. Yan Michalski e seu trabalho de traduzir e explicar Mrożek ao público brasileiro.....	111

Capítulo 4

Adaptação brasileira da peça *Os Emigrados*

4.1. O teatro brasileiro no período da ditadura militar.....	116
4.2. Mrożek e a censura no Brasil.....	120
4.3. Mrożek e a censura na Polônia	126
4.4. Problemática de <i>Os Emigrados</i>	128
4.5. A recepção de <i>Os Emigrados</i> no Brasil	136
4.5.1. Tradução.....	148

Capítulo 5

Recepção das peças menores de Sławomir Mrożek

5.1. <i>Os Polícias</i>	152
5.2. <i>Um tigre no banheiro</i>	157
5.2.1. <i>Um tigre no banheiro</i> : recepção no Brasil.....	163
5.2.2. <i>Um tigre no banheiro</i> : considerações sobre a tradução.....	169
5.3. <i>Em alto mar</i>	175
5.3.1. <i>Em alto mar</i> : recepção no Brasil.....	180
5.4. <i>Strip-tease</i>	183
5.4.1. <i>Strip-tease</i> : recepção no Brasil	187

Considerações finais	195
-----------------------------------	-----

Bibliografia	199
---------------------------	-----

Anexo 1: Yan Michalski e Sábato Magaldi – dois críticos diante da obra de Mrożek...	213
--	-----

INTRODUÇÃO

O tema principal desta tese é a recepção das obras dramáticas de Sławomir Mrożek no Brasil, bem como as relações polono-brasileiras amplamente compreendidas (raízes polonesas, inspirações, influências, diálogos interculturais, troca de estímulos, amizades entre artistas brasileiros e poloneses), presentes no ambiente dos artistas que estiveram envolvidos na encenação teatral de diferentes peças de Mrożek no Brasil, especialmente nos anos setenta do século XX.

O estudo concentra-se na análise da recepção das encenações das peças teatrais nos palcos brasileiros e na sua recepção pela crítica teatral e público brasileiros, em contexto – cultural, social, histórico e político – e língua diferentes daqueles em que as obras foram concebidas e originalmente montadas.

Tomando como base as reflexões teóricas acerca da recepção e as teses analisadas neste estudo, será possível compreender a importância das adaptações das obras dramáticas do autor polonês no Brasil, e o seu caráter universal, graças ao qual elas são apresentadas no mundo inteiro sem perder o seu caráter atual. No presente trabalho, iremos refletir a respeito da dupla adaptação das obras de Mrożek: a primeira adaptação é a tradução linguística, da língua original (polonês) para a língua do país receptor – o português (às vezes com uma passagem indireta, por uma versão francesa ou espanhola, como aconteceu na maioria dos casos das traduções dos textos dramáticos de Sławomir Mrożek no Brasil). A segunda adaptação é aquela que se faz quando se transpõe um texto literário (escrito) a uma linguagem cênica, teatral, que se rege por princípios diferentes. O texto dramático escrito, que pode ser lido em papel, funciona de forma diferente de um texto pronunciado, falado, apresentado por meio do jogo cênico realizado pelos atores. O leitor da obra dramática que lê o texto em papel, publicado numa revista (como aconteceu com todas as obras de Sławomir Mrożek na Polônia, que eram originalmente publicadas na revista teatral *Dialog*¹) ou num livro (todas as peças de Mrożek ganharam uma versão em livro) vai ser um receptor diferente daquele que vai assistir à montagem teatral delas. Podemos observar que o leitor polonês das obras de Mrożek pode receber a sua obra em duas formas:

- 1) como texto escrito, e
- 2) como texto transmutado/adaptado para os palcos.

¹ *Dialog* – revista polonesa que publica regularmente peças polonesas e estrangeiras. Foi fundada em 1956 por Adam Tarn, tradutor, dramaturgo e jornalista.

A língua fonte vai ser a mesma, o polonês, mas a linguagem cênica vai se diferenciar do texto “base”. Já o receptor brasileiro vai lidar com o texto de forma diferente. Ele vai receber a obra depois de ela ter passado por dois processos de transmutação ou transcrição, utilizando aqui um conceito de Haroldo de Campos. A primeira vai ser a tradução (adaptação de primeira ordem), e, em seguida – a transmutação cênica (a transposição do texto escrito para a linguagem cênica, a apresentação teatral).

A montagem cênica é uma interpretação coletiva na qual estão envolvidos diretor, atores/atrizes, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, geralmente coordenada por um diretor. A partir do momento em que se apropria do texto, este torna-se um “tradutor” de um texto escrito para uma “obra encenada”, em que o texto é apenas um dos elementos dessa arte híbrida que é o teatro. A obra dramaturgica pode ganhar inúmeras versões ou interpretações, a depender da capacidade do diretor, do talento dele e dos atores, e da forma como eles entenderam e interpretaram o texto. Não são poucos os casos em que os autores dos textos dramaturgicos não gostam ou até discordam da versão teatral concebida pelo diretor. Há autores que gostam de interferir nos ensaios, tentam impor a própria versão e exigem que a peça teatral seja fiel à sua ideia original, mas há também muitos diretores que se apropriam do texto e o usam apenas como matéria-prima crua, para elaborar as próprias obras de arte a partir deste. Foi o caso da encenação brasileira do *Tango*, de Mrożek, dirigida por Amir Haddad em 1972.

Infelizmente, o público (e, mais especificamente, o leitor) brasileiro até agora não teve a oportunidade de saborear os textos do autor polonês na paz do seu lar, isto é, ler o texto impresso sem ir ao teatro. As traduções das obras teatrais de Mrożek circulam no Brasil apenas em forma de textos datilografados, que servem principalmente aos diretores e atores que têm intenção de levar o texto ao palco. Os textos datilografados podem ser encontrados em duas instituições no Rio de Janeiro: a Sociedade Brasileira de Autores, SBAT (fundada em 1917, por iniciativa de autores de teatro, escritores e compositores; hoje possui um acervo de mais de 35 mil peças teatrais), e o Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes, CEDOC FUNARTE (uma fonte de referência para pesquisadores da área artística por guardar documentação de grande relevância para a preservação da memória da cultura brasileira). As traduções das obras dramaturgicas de Sławomir Mrożek disponíveis no Brasil são as seguintes: *Tango* (tradução indireta de Hélio Bloch e Elisabeth Konder), *Os Emigrados* (tradução de Mário da Silva, baseada na tradução francesa de Gabriel Mérétyk²), *O martírio de Pedro Ohey*

² Gabriel Mérétyk (1939-2000) – jornalista da emissora francesa de rádio e televisão, correspondente de longa data do TF1 em Moscou, escritor, tradutor de literatura polonesa para o francês. Traduziu as obras de Mrożek e Witkiewicz.

(tradução de Yan Michalski), *Os Polícias* (tradução de Yan Michalski e Luís de Lima), *Strip-tease* (tradução indireta de Roberto Lage), *Em alto mar* (tradução indireta de Roberto Lage).

Ao contrário dos principais autores do chamado Teatro do Absurdo, como Samuel Beckett (*Esperando Godot*³, *Fim de partida*⁴, *Dias felizes*⁵), Eugène Ionesco (*A cantora careca*⁶, *A lição e as cadeiras*⁷, *O rinoceronte*⁸) ou Harold Pinter (*A festa de aniversário e o monta-cargas*⁹, *Volta ao lar*¹⁰), cujas obras foram publicadas no Brasil e podem ser lidas individualmente pelos leitores (que não precisam ir ao teatro para ter contato com elas), as obras de Mrožek têm circulação extremamente limitada.

Como afirmamos anteriormente, as obras podem ser lidas e interpretadas de formas diferentes, a depender da posição do “leitor” ou “receptor”, e podem adquirir significados diferentes, a depender do contexto do receptor. Isso pode ser perfeitamente observado no caso da peça emblemática de Mrožek, *Tango*, que na Polônia foi lida como uma crítica feroz ao regime totalitário na Polônia socialista nos anos 1960, e, no Brasil, ganhou uma dimensão

³ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril, 1976. (Expoente do Teatro do Absurdo, escrita em 1949 e levada aos palcos pela primeira vez em 1953, *Esperando Godot* é uma tragicomédia em dois atos que segue desafiando público e crítica. Na trama, duas figuras clownescas, Vladimir e Estragon, esperam por um sujeito que talvez se chame Godot. Sua chegada, que parece iminente, é constantemente adiada. Em um cenário esquálido — uma estrada onde se vê uma árvore e uma pedra —, Beckett revoluciona a narrativa e o teatro do século XX.)

⁴ BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (Escrita na atmosfera do pós-guerra, a obra traz para o centro da cena histórica o modernismo tardio de Samuel Beckett (1906-1989). Repetindo a estrutura dramática de *Esperando Godot*, os dois protagonistas, Hamm e Clov, encontram-se reclusos num abrigo, sofrendo com a escassez de alimentos e remédios. *Fim de partida* é um ensaio sobre o enigma de nossa condição, segundo Beckett, desumana.)

⁵ BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010. (*Dias felizes*, escrito em 1961, completa, ao lado de *Esperando Godot* (1952) e *Fim de partida* (1957), o trio de peças que consagrou Samuel Beckett como um dos principais renovadores da dramaturgia do século XX. Em cena, Winnie, uma mulher de meia-idade isolada em uma colina e debaixo de sol a pino, busca agarrar-se às poucas coisas que estão ao seu alcance, os objetos de uma bolsa. Ao redor, uma paisagem inóspita e o marido indiferente – Willie.)

⁶ IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Tradução de M. Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1993. (*A cantora careca* é considerada a primeira obra da corrente batizada Teatro do Absurdo. Escrito em 1950 pelo francês Eugène Ionesco (1909-1994), o texto é irônico, com diálogos absurdos que levam à total impossibilidade de comunicação entre os seis personagens. Em uma das cenas mais conhecidas, dois estranhos conversam sobre a vida, onde moram, filhos e por fim descobrem que são casados.)

⁷ IONESCO, Eugène. *A Lição e as Cadeiras*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (*A Lição* é uma hilariante sátira ao ensino. Em *As cadeiras*, um casal de velhos vive numa torre no centro de uma ilha. Eles preparam uma grande recepção para a qual convidam diversas personalidades.)

⁸ IONESCO, Eugène. *O Rinoceronte*. Tradução de Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1962. (A fábula escrita por Ionesco em 1959 teve sua estreia em Paris no ano seguinte, dirigida e estrelada por Jean-Louis Barrault; em 1961, subiu à cena em Londres, com Laurence Olivier no papel principal e direção de Orson Welles. Tida como uma parábola à invasão da Europa pelo fascismo, que ecoa Kafka, *O Rinoceronte* traz o horror atemporal do que Ionesco chamou de histeria coletiva, passada adiante a bordo de ideologias.)

⁹ PINTER, Harold. *A festa de aniversário e O monta-cargas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. (Ambas bebem da fonte do Teatro do Absurdo de Beckett, guardadas as particularidades de cada texto. A primeira, *A festa de aniversário*, é uma comédia com personagens marcantes e que aparentemente não têm motivação para agir da forma com que o fazem.)

¹⁰ PINTER, Harold. *Volta ao Lar*. São Paulo: Abril, 1976. (No Brasil, em 1967, a peça foi dirigida por Fernando Torres e teve em seu elenco Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Zbigniew Ziemiński e Cecil Thiré.)

contrária: sendo apresentada no auge da ditadura militar no Brasil, em 1972 (oito anos depois da publicação da obra na revista *Dialog*), tornou-se uma peça politizada na qual foi a direita o principal alvo das críticas (foi interpretada dessa forma não apenas pelo diretor, mas também pelo público brasileiro).

Esta tese está dividida em cinco capítulos: o primeiro, de caráter introdutório, apresenta as teses da teoria da recepção de literatura de Hans Jauss (1921-1997) e as suas possíveis aplicações na área da crítica teatral. Partindo das teorias do estudioso e crítico literário alemão, queremos mostrar que os textos críticos que foram escritos pelos jornalistas e críticos de teatro brasileiro, após as apresentações das peças de Sławomir Mrożek no Brasil, podem ser analisados como textos literários. Nosso objetivo é analisar tais críticas para entender melhor em qual grau a obra do autor polonês conseguiu dialogar com o público receptor. Temos, portanto, uma situação de dupla recepção: a primeira, quando os críticos escrevem seus textos apresentando, analisando e interpretando a obra dramaturgica de Sławomir Mrożek nas adaptações realizadas no Brasil; a segunda acontece quando um pesquisador se apropria posteriormente dos textos críticos elaborados nos anos 1970 com o objetivo de apresentar, analisar e interpretar esses textos. De acordo com a teoria de estética da recepção, texto e leitor mergulham em horizontes históricos, frequentemente distintos e distantes um do outro, mas que precisam fundir-se para que a comunicação ocorra. Na presente tese, vamos trabalhar em três dimensões temporais: a primeira dimensão vai ser aquela relacionada ao tempo em que as peças de Sławomir Mrożek foram criadas; a segunda dimensão tem a ver com o período das apresentações dessas peças no Brasil e das críticas de teatro que foram elaboradas quase imediatamente depois; a terceira, por sua vez, tem a ver com o momento presente, quando um pesquisador faz delas o objeto do seu estudo. Vamos lidar, também, com dois horizontes de expectativa: aquele do público brasileiro, do qual os críticos de teatro fazem parte e manifestam suas opiniões críticas compartilhando-as com os leitores de jornais, e, em segunda ordem, aquele do pesquisador que faz dessas críticas objeto do seu trabalho analítico.

Nos permitimos aplicar as teorias de Jauss ao universo do teatro, considerando que o teatro, de forma similar à literatura, produz (ou ativa) no destinatário-espectador significados pessoais ligados ao seu horizonte de expectativa. E, assim como acontece com as obras literárias, as obras de teatro podem ativar interpretações diferentes no espectador (leitor) que, ao ter contato com a obra, se torna co-produtor do texto artístico, preenchendo-o com significados pessoais, e deixa de ser um simples destinatário passivo. Ele, como agente ativo que participa na elaboração do sentido da obra artística, tem suas experiências pessoais, um acúmulo de leituras diversas realizadas ao longo da sua vida, que fazem com que cada recepção

seja diferente da outra. Reconhecemos o papel ativo do leitor/espectador como elemento essencial à constituição da obra de arte. Portanto, iremos conduzir nosso trabalho de pesquisa com especial atenção a três atores fundamentais: autor – obra – leitor. Na primeira instância, os atores são: Sławomir Mrożek – sua obra dramaturgica – o público brasileiro (representado pelos críticos de teatro e jornalistas). Na segunda instância, os atores são os seguintes: críticos de teatro brasileiro – seus textos críticos publicados nos jornais brasileiros – a autora desta tese.

Ao tratar a interpretação do texto, não podemos esquecer das teorias propostas por Umberto Eco, especialmente em suas duas principais obras, *Lector in fabula*¹¹ e *Os limites da interpretação*¹². O semiólogo italiano diz que o texto é uma máquina preguiçosa em relação à qual o leitor é chamado a conduzir um trabalho de interpretação e a cooperar para preencher espaços de não-dito ou já dito. Para Eco, a leitura constitui uma atividade criativa na qual o leitor é um agente ativo do texto, ou seja, alguém capaz de atualizar as propostas do texto, a fim de compreender todo o potencial do mesmo. Dessa forma, podemos ver o diretor brasileiro Amir Haddad que, abasileirando a peça *Tango* e interpretando-a de forma original, a transcreveu ao contexto brasileiro, tornando-se um leitor ativo da obra. E, por sua vez, cada espectador da obra *Tango* apresentada no Brasil (traduzida – *interpretada/adaptada pela primeira vez* – do francês para o português por Hélio Bloch e Elisabeth Konder, e dirigida – *interpretada/adaptada pela segunda vez* – por Amir Haddad) teve a oportunidade de se tornar um agente ativo na atualização do texto à sua própria maneira, individual e única. Os pressupostos apresentados por esses autores permitem a interpretação dos fatos ligados à história da recepção da literatura polonesa, e especificamente da obra dramaturgica de Sławomir Mrożek no Brasil.

Ainda no mesmo capítulo, vamos nos concentrar nas questões relacionadas à recepção da literatura polonesa no Brasil. Apresentamos um panorama resumido da literatura polonesa presente no Brasil, tanto na época anterior às encenações de Mrożek (a partir da década de 1970), contemporânea a elas (décadas de 1970 e 1980), quanto aos anos posteriores, chegando até os dias de hoje, quando a literatura polonesa ganha cada vez mais espaço e visibilidade no universo literário de literatura estrangeira no Brasil.

No segundo capítulo, apresentamos uma biografia resumida de Sławomir Mrożek, com ênfase especial no contexto histórico e político. O dramaturgo polonês ainda é pouco conhecido no Brasil. Podemos mencionar apenas alguns de seus textos traduzidos e publicados em revistas

¹¹ ECO, Umberto. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹² ECO, Umberto. *Os Limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

acadêmicas brasileiras: dois contos breves (*A Esperança* e *Na montanha de vidro*), traduzidos diretamente do polonês por Henryk Siewierski¹³ e publicados na *Revista USP*, e um conto igualmente conciso (*Expresso noturno*), traduzido diretamente do polonês por Paulo Chagas de Souza¹⁴ e publicado na revista *Cadernos de literatura em tradução*. Vale a pena também destacar que a montagem de um dos textos dramáticos de Mrozek, *Os Emigrados*, foi mencionada no livro *Romance de geração* de Sérgio Sant'Anna¹⁵. Além dessas publicações dos textos do autor polonês, o leitor brasileiro tem pouco acesso à sua obra. Seus textos dramáticos nunca foram publicados no Brasil, e as traduções estão disponíveis apenas em forma de textos datilografados, que circulavam por ocasião das montagens brasileiras. Por essa razão, no segundo capítulo, apresentamos não apenas fatos biográficos relacionados à figura do autor, mas também expomos temáticas de algumas peças que até agora não foram traduzidas para o português.

No mesmo capítulo, apresentamos também considerações teóricas sobre o Teatro do Absurdo. Discutimos, principalmente, aquelas de autoria de um grande estudioso de teatro, Martin Esslin, que, na sua obra principal, *O Teatro do Absurdo* (1961), traduzido por Bárbara Heliodora e publicado no Brasil em 1968, retratou as principais características dessa corrente teatral do século XX. Atentamos também para o detalhe relativo ao fato de que os autores de Teatro do Absurdo da Europa Ocidental tinham um enfoque diferente daquele proposto pelos expoentes da mesma corrente atuantes nos países do ex-bloco soviético, tais como Mrozek ou Václav Havel. A obra deles, muitas vezes nomeada como exemplo do Teatro do Absurdo, desmascara mais os absurdos da vida cotidiana num país socialista do que os absurdos da existência em sentido mais metafísico, como acontecia, muitas vezes, com as obras dos principais expoentes do Teatro do Absurdo da Europa Ocidental, como Beckett e Ionesco. Existe uma diferença muito grande entre os autores do teatro da Europa Ocidental e aqueles da Europa Central e Oriental, e essa diferença (em temática e abordagem) vai ser analisada nesse capítulo. A origem dessas diferenças, sem dúvida, está no contexto político da época. A Guerra Fria foi um confronto político, econômico, social e militar, iniciado no final da Segunda Guerra Mundial entre o chamado bloco ocidental (capitalista), liderado pelos Estados Unidos, e o bloco

¹³ MROZEK, Sławomir (1990). Dois contos. *Revista USP*, (6), 139-140. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i6p139-140>. Nessa edição da revista há vários capítulos dedicados à literatura polonesa, alguns deles dedicados a Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, textos traduzidos de Czesław Miłosz e Leszek Kołakowski, entre outros textos dedicados à literatura da Europa Central.

¹⁴ SOUZA, Paulo Chagas de (2017). Expresso Noturno, de Sławomir Mrozek. *Cadernos de literatura em tradução*, (17), 150-156. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/131852> (Acesso em 26 de dezembro de 2019.)

¹⁵ SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

oriental (comunista), liderado pela União Soviética, que separou esses dois blocos e resultou em escasso diálogo entre eles. Assim sendo, autores da República Popular da Polônia, como Sławomir Mrożek e Tadeusz Różewicz, e autores da antiga Tchecoslováquia, como Václav Havel, Jiří Dienstbier, Pavel Kohout e Pavel Landovský, levantaram questões acerca de uma realidade bem distante daquela que foi vivida e analisada por autores franceses, ingleses ou espanhóis.

Apesar dessas diferenças, existem pontos em comum. As semelhanças mais expressivas no trabalho de Sławomir Mrożek são, provavelmente, as referências às obras de Beckett. Podem ser encontradas nele também algumas relações ideológicas e formais parecidas com aquelas que se apresentam nos trabalhos de Ionesco. Ambos discutem questões relativas ao lugar do indivíduo na sociedade, analisam o destino do homem. Na visão do Teatro do Absurdo, o homem e o mundo estão sujeitos às leis implacáveis e insensatas da natureza. Mas, nos textos de Mrożek, a vida tem um significado social: é uma forma de relação interpessoal e resulta da interferência humana na vida de uma pessoa.

No terceiro capítulo, nos concentramos na recepção da peça *Tango* de Sławomir Mrożek, com direção de Amir Haddad, cuja estreia aconteceu em 1972. A ideia de apresentar essa peça de vanguarda partiu de uma atriz e produtora teatral de origem judaico-polonesa, Teresa Rachel, que, naquela época, já tinha trazido para os palcos brasileiros outra peça polonesa, *A Mãe*, do dramaturgo Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Tango*, então, constituiu a continuação de um projeto corajoso de apresentar autores vanguardistas poloneses ao público brasileiro, pouco acostumado e familiarizado com o teatro polonês. Mas, com certeza, Teresa Rachel conseguiu enxergar valores universais presentes na peça e o forte potencial para que a obra fosse compreendida e até recebida com certo entusiasmo pelo público brasileiro, capaz de se identificar com os problemas apresentados pelo autor e interpretados de forma original pelo diretor. Sem dúvida nenhuma, Rachel era mais otimista que o ator Sérgio Britto que, num depoimento sobre o texto do dramaturgo polonês, escreveu:

O texto de *Tango* exigia uma certa consciência política, um certo conhecimento de um mundo europeu em crise. [...] Ian Michalsky, na época crítico do *Jornal do Brasil*, escreveu um verdadeiro roteiro para destrinchar os significados da peça, o mapa da mina. [...] Então *Tango* devia ser bem entendido pelo Brasil de 72, mas sem ilusões: entre nós, qualquer texto mais complexo só é percebido na sua essência por uns 30% do público, e olhe lá¹⁶.

Tango, na tradução de Hélio Bloch e Elisabeth Konder, a partir do texto em francês, e na direção de Amir Haddad, foi a primeira peça de Mrożek encenada no Brasil. Para a análise

¹⁶ BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusão - 50 Anos de Teatro*. Funarte – Salamandra, 1996, p. 142.

da encenação brasileira de *Tango*, nos baseamos nas entrevistas exclusivas realizadas para esta tese com os diretores e os atores envolvidos na realização do espetáculo. Para a análise da sua recepção, por sua vez, nos baseamos nas críticas e resenhas teatrais publicadas nos principais jornais brasileiros. Apresentamos as circunstâncias que levaram à realização desse espetáculo, que foi apresentado ao longo de um ano em várias cidades do Brasil, o que confirma o sucesso da iniciativa da sua produtora, Teresa Rachel. Com base em entrevistas com o diretor, Amir Haddad, e alguns atores que atuaram na montagem, Renata Sorrah e Ary Coslov, descobrimos várias relações de amizade e mútua influência entre artistas brasileiros e poloneses. Não deixamos de mencionar também alguns detalhes relativos à visita de Mrożek ao Rio de Janeiro por ocasião da realização da montagem brasileira do seu texto. Refletimos longamente a respeito do processo de abasileiramento do texto *Tango*, como também a respeito da sua adaptação ao contexto local, levando em consideração o contexto histórico e político do Brasil no momento da estréia.

Não podíamos nos esquecer de dedicar uma parte desse capítulo ao trabalho executado por um grande crítico do teatro brasileiro, Yan Michalski, que teve papel fundamental na divulgação da obra de Mrożek no Brasil. Ele foi uma figura essencial, que ajudou o público brasileiro a entender a complexidade do pensamento do dramaturgo polonês. O fato de Michalski ser de origem polonesa e dominar a língua e a cultura de Mrożek é relevante no seu trabalho de crítico. Fazemos amplo uso dos textos escritos por Michalski, às vezes citando trechos extensos, não apenas para poder entender melhor a especificidade da obra do dramaturgo polonês, mas especialmente para reconhecer a qualidade das análises propostas por esse importante crítico. Seus textos se destacam pela profundidade e clareza na exposição do raciocínio analítico e crítico. Ao citar trechos dos seus textos, mostramos também a forma como se escrevia sobre teatro nos anos 1970 e 1980.

O quarto capítulo é dedicado à análise da montagem brasileira da peça *Os Emigrados*. Para introduzir melhor a temática do drama, apresentamos vários aspectos relevantes para melhor compreensão do texto: as condições sócio-históricas que determinaram as diferentes interpretações que a montagem recebeu, a situação do cenário teatral brasileiro na época da ditadura militar e problemas referentes à censura e à falta de liberdade de expressão (seja dos textos de Mrożek, seja dos outros textos teatrais vetados pelas instituições governamentais). Com o objetivo de apresentar algumas semelhanças entre a situação nos dois países (Polônia e Brasil), decidimos apontar as dificuldades que Mrożek enfrentou ao lidar com os censores na República Popular da Polônia. Depois de discutir o contexto mais amplo em que surgiram o texto e a respectiva montagem brasileira, passamos a analisar a problemática da peça, nos

concentrando nos elementos do drama e da montagem brasileira. Nesse capítulo, também fizemos uma comparação entre o texto original em polonês e sua tradução para o português. Curiosamente, encontramos poucas diferenças entre o original e a tradução, considerando o fato de que se trata de tradução indireta: realizada por Mário da Silva a partir da versão francesa (a tradução do polonês para o francês foi feita por Gabriel Mérétki).

No quinto capítulo, discutimos outras peças do dramaturgo polonês apresentadas no Brasil: *O martírio de Pedro Ohey (Um tigre no banheiro)* foi dirigida por Roberto de Cleto em 1974; *Strip-tease* e *Em alto mar* tiveram suas estreias em 1974; e *Os Polícias* foi apresentada pela primeira vez em 1980. As mesmas peças foram exibidas várias vezes no Brasil na década de 1980 e ainda são apresentadas até hoje nos teatros brasileiros com certa frequência. As peças de um ato (*Strip-tease* e *Em alto mar*, que exigem menor investimento financeiro devido ao cenário modesto e ao menor número de integrantes de elenco) são particularmente populares entre grupos de teatro amadores. Essas peças mais curtas são igualmente importantes para a compreensão do pensamento do autor polonês. Mas foi *Tango*, dirigido por Amir Haddad, que contribuiu de forma mais decisiva para despertar o interesse pelas obras de Mrożek no Brasil.

Ao longo do nosso trabalho, faremos amplo uso das citações de trechos dos textos teatrais de Mrożek traduzidos para o português, de trechos das resenhas teatrais das adaptações brasileiras das peças de Mrożek publicadas em diferentes jornais brasileiros, de textos publicados nos programas dos espetáculos, e de entrevistas com artistas envolvidos na produção das peças, tanto aquelas publicadas em diferentes meios de comunicação quanto aquelas realizadas exclusivamente para os fins desta pesquisa. Tratamos todo esse material como um registro válido e único, muito disperso e pouco divulgado até agora, e o utilizamos com o objetivo de facilitar o acesso a esse material a todos aqueles que têm interesse em conhecer a obra de Sławomir Mrożek em língua portuguesa.

No anexo do presente trabalho, apresentamos os textos críticos de Yan Michalski e Sábado Magaldi na íntegra, para possibilitar melhor entendimento da sua importância para o processo de explicação das obras, o que facilitou a sua recepção pelo público brasileiro.

Objetivos

Esta pesquisa tem três objetivos fundamentais:

- documentar e mostrar o material completo da obra traduzida de Sławomir Mrożek e da literatura crítica no Brasil a esse respeito;

- destacar a contribuição da crítica brasileira para o entendimento do pensamento do autor polonês; e

- documentar e disponibilizar o material visual das peças teatrais de Sławomir Mrożek no Brasil.

Destacamos que, no presente trabalho, usamos duas grafias para fazer referência ao nome e sobrenome do dramaturgo polonês. A grafia em polonês, “Sławomir Mrożek”, foi escolhida pela autora da tese. No entanto, resolvemos não alterar a grafia utilizada nos textos publicados na imprensa brasileira, que foram citados na tese, nos quais o nome e sobrenome do autor polonês vêm grafados como “Sławomir Mrozek”.

CAPÍTULO 1

Estética da Recepção

1.1. Teoria da recepção de literatura: Escola de Constança

Ao refletir acerca da presença da literatura polonesa no Brasil, nos colocamos algumas perguntas que nos permitam chegar a uma melhor compreensão da condição de um receptor brasileiro diante da obra dramaturgica de Sławomir Mrożek. Quais obras da literatura polonesa circulavam no Brasil nas décadas de 1960, 1970 e 1980? Antes de assistir às montagens brasileiras dos textos de Mrożek, o público brasileiro tinha a oportunidade de conhecer o universo cultural polonês por meio de leituras disponíveis em português? Essas eventuais traduções da literatura polonesa tinham circulação suficiente para alcançar um vasto público brasileiro ou – mais provavelmente – tinham pouco alcance e pouca circulação entre diferentes camadas da sociedade brasileira? Quais autores poloneses foram traduzidos para o português do Brasil? Quais livros foram publicados? Por que certos autores conseguiram ganhar mais destaque do que os outros? Quais autores conseguem atingir os leitores brasileiros de maneira mais eficaz e por quais razões? Quem está por trás das decisões e escolhas das grandes editoras? Essas e outras perguntas nos fazem refletir mais a respeito do intercâmbio cultural que é permitido, em boa parte, graças à literatura. Por essa razão, nos parece importante definir com clareza de que forma entendemos o fenômeno da recepção.

Tratamos a recepção como um fenômeno que pertence à situação da comunicação no campo da cultura e que ocorre em um contexto histórico específico entre o remetente da mensagem (identificado muitas vezes com o criador) e seus destinatários (identificados na maioria dos casos com os leitores). Ao discutirmos a recepção de literatura, precisamos entender o conceito de “recepção” e diferenciá-lo de conceitos como “leitura”, “comunicação”, “interpretação”, “hermenêutica”.

Observa-se também a necessidade de evidenciar o fato de que recepção de literatura não é o mesmo que recepção de teatro. As formas de fruição de uma obra artística mudam de maneira significativa, assim como a fruição de uma melodia se diferencia da fruição de uma pintura ou de um espetáculo de dança. Cada arte tem uma linguagem própria que se comunica com o receptor. A partir da teoria desenvolvida por Hans Robert Jauss¹⁷ e sua contribuição à

¹⁷ Hans Robert Jauss (1921-1997) - escritor e crítico literário alemão. Junto com seu colega Wolfgang Iser Jauss, é um dos maiores expoentes da estética da recepção, que fundamenta suas bases na própria crítica literária

estética da recepção (movimento nascido em 1967, na universidade de Constança, na Alemanha) vamos investigar de que forma as obras dramáticas de Sławomir Mrożek foram recebidas pelo público brasileiro.

O ponto de partida da Estética da Recepção (*Rezeptionsästhetik*) costuma ser identificado com a aula inaugural pública, ministrada a 13 de abril de 1967, por Hans Robert Jauss, em comemoração ao sexagésimo aniversário de Gerhard Hess, reitor da Universidade de Constança. A versão original da palestra tinha por título *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte* (*O que é e com que fim se estuda história da literatura?*), mais tarde publicada sob o título de *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*. A palestra, que teve papel fundamental na formação da chamada Escola de Constança¹⁸, foi traduzida para o português por Sérgio Tellaroli e publicada pela editora Ática, de São Paulo, em 1994. Os estudos no campo da teoria literária passaram então a se concentrar mais nos problemas da recepção dos textos, e o surgimento desse campo de pesquisa foi considerado um divisor de águas para a teoria da literatura. O aspecto da recepção de literatura e do leitor começou a ganhar cada vez mais espaço na teoria e crítica literária. A tradicional estética da produção perdeu espaço em favor das tendências da estética da recepção e da estética do efeito. Pode-se dizer que a ciência da literatura recebeu um novo paradigma teórico. A discussão sobre propostas e teorias marxistas, estruturalistas e da vertente da interpretação imanente favoreceu cada vez mais os aspectos da recepção¹⁹.

As teorias de Jauss partem da reflexão a respeito da qualidade de uma obra literária. Ela, na opinião de Jauss, não resulta

das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório [Folgerverhältnis] do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito [Wirkung] produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios esses de mais difícil apreensão²⁰.

Podemos deduzir disso que, no nosso trabalho de pesquisa, no qual dedicamos bastante espaço à descrição detalhada das “condições históricas ou biográficas” do nascimento da obra dramática de Mrożek, não vai ser exatamente esse o elemento essencial para entender a sua recepção no Brasil.

alemã. Tornou-se conhecido a partir de 1955, por sua tese de doutorado *Tempo e lembrança em A la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust: uma contribuição à teoria do romance*.

¹⁸ Cf. FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. *Letras*, Curitiba (37) 265-285 – 1988 – UFPR, p. 265.

¹⁹ Cf. PRESSLER, Günter Karl. Benjamin, Brasil. A recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005. Annablume Editora. *Um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

²⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

O que é mais relevante no estudo da estética da recepção, na opinião de Jauss, são os "horizontes de expectativas", que determinam a reação do leitor à obra literária através da recepção. O texto literário dialoga com a experiência do leitor/receptor e com suas expectativas. Cada leitor possui um *horizonte de expectativas* (uma expressão de origem alemã que provém da fenomenologia de Husserl e da hermenêutica de Gadamer). Esse horizonte significa o modo como um leitor se situa no mundo e apreende o mundo a partir de um ponto de vista individual e subjetivo. De acordo com essa teoria, na hora de interpretar, o leitor já possui um conjunto de crenças, leituras prévias, experiências anteriores acumuladas, valores assimilados e ideias aprendidas, que influenciam o ato interpretativo.

Quando lemos um texto literário, o nosso horizonte de expectativas actua como a nossa memória literária feita de todas as leituras e aquisições culturais realizadas desde sempre. [...] Este processo é conhecido por fusão de horizontes, fusão do horizonte do presente (do intérprete) com o horizonte do passado (inscrito no texto)²¹.

Os fundamentos do pensamento da estética da recepção de Jauss estão, portanto, em assumir o leitor/receptor como integrante ativo de um sistema que leva em conta tanto o autor quanto a sua obra e a sua recepção (pelo público). Jauss, no seu já citado ensaio *A história da literatura como provocação à teoria literária*, faz uma observação relativa ao conceito de *horizonte de expectativas* que justifica o papel ativo do leitor, já que este não é um ser vazio a ser preenchido com um novo sentido e conteúdo, mas um agente com uma série de referências acumuladas ao longo da vida:

[...] há um saber prévio, ele próprio um produto dessa experiência com base na qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge – diz Jauss no parágrafo VII – não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores²².

Com isso, podemos deduzir que qualquer obra só vai se concretizar a partir do momento em que o leitor/receptor a legitimar como tal através do processo de leitura/recepção. Nessa perspectiva, em segundo plano ficam o trabalho do autor e o próprio texto. Por essa razão, a

²¹E-Dicionário de termos literários. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont/> (Acesso em 26 de dezembro de 2019).

²²JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p.28.

teoria de Jauss se diferencia das duas principais correntes de teoria literária precedentes, o formalismo e o marxismo. Para Jauss, ambas as correntes não são suficientes para o estudo da história da literatura. O formalismo, para ele, oferece “uma análise lacunar, sobretudo por desconsiderar o leitor como processo ativo da construção e da significação das obras no *continuum histórico*”²³. As estruturas internas da obra estão no centro dos estudos desenvolvidos pelos formalistas e estruturalistas, enquanto ao leitor caberia assumir um papel neutro diante do texto literário. Também o pensamento marxista apresenta, na opinião de Jauss, várias falhas: esse modelo interpretativo não trata o leitor de forma diferente daquela com que trata o autor, ou seja, o limita a exercer um papel social ou procura identificá-lo como parte de um sistema social. O receptor, novamente, teria apenas um papel passivo dentro da história da literatura, limitando-se à análise socioeconômica sobre as relações de classe e conflito social. A essa visão do papel do leitor também se opõe Jauss, que vê no leitor um integrante ativo do processo de recepção e fruição da obra. Para Jauss, a experiência da leitura é um processo que dá sentido à obra. A história da literatura é, para ele, não apenas a produção de uma obra literária, mas também sua recepção, em um tempo e um contexto distantes do tempo e do contexto em que a obra foi criada.

Essa afirmação concebe o sujeito da apreciação estética como um ser palpável e passível de historicidade, que lhe imprime níveis de entendimento reais e não mais percebidos como uma categoria ideal. Por consequência, o horizonte de expectativa de uma obra literária determina-se pelas particularidades do leitor, podendo ser realizado ou não, conduzindo o destinatário a uma nova percepção do real. Essa reação dependerá basicamente do que Jauss chama de distância estética, ou seja, os níveis de aproximação ou distanciamento entre a obra e as expectativas nela projetadas pelo leitor, determinando, assim, a legitimação artística do texto literário²⁴.

Essas considerações são fundamentais para entender o objetivo do nosso trabalho de pesquisa apresentado nesta tese. O horizonte de expectativa de uma obra – afirma Jauss – “torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público”²⁵.

Nos seguintes capítulos desta tese, iremos analisar especificamente os efeitos produzidos pela obra dramaturgica de Sławomir Mrożek sobre o público brasileiro. Iremos

²³ MORAIS, Julierme; FERNANDES Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais* – UEG/UnU Iporá, v. 1, n. 2, p. 97-114 – jul/dez 2012.

²⁴ Idem.

²⁵ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p.31.

analisar as resenhas escritas por jornalistas e críticos de teatro brasileiros, que fizeram um trabalho de recodificação, recriação, recepção e interpretação, utilizando uma série de referências e “horizontes de expectativa” próprios e individuais. O contexto político, social, cultural e histórico – seja no momento da produção da obra, seja no momento da fruição da obra, que podem ser muito distantes em tempo ou em espaço – também será observado com atenção, para melhor compreensão das condições em que a recepção se efetivou. Considerando o fato de que não foi possível ter acesso a informações relativas à recepção de cada espectador individual da peça encenada, vamos nos limitar, na nossa análise, aos textos críticos publicados nos jornais brasileiros. A forma como diferentes textos teatrais foram interpretados pelos críticos brasileiros nos diz muito sobre os seus “horizontes”, sobre suas leituras e fruições de outros tipos de arte acumuladas ao longo dos anos. Nos parece curioso o fato de que as críticas teatrais em si às vezes vão nos falar mais sobre os críticos, e os seus horizontes, do que sobre o texto original em si.

Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizontes” –, tal distância estética deixa se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)²⁶.

Aplicaremos as ideias da estética da recepção proposta por Jauss a críticas teatrais que foram publicadas nos jornais nacionais, já que esses postulados podem se estender para além da área da literatura: para o cinema, o teatro, a música e outras áreas artísticas. Dessa forma, iremos analisar diferentes críticas teatrais, resenhas, ensaios, textos de programas, como parte integrante do processo de recepção, porque vemos o papel do crítico como o de alguém que, de um lado, faz uma apreciação estética sobre o espetáculo, e, por outro lado, produz um texto que pode servir como um documento de análise de uma determinada época. Escrevem Morais e Fernandes no texto já citado:

Considerando que não raro as histórias do teatro [...] são construídas a partir das críticas, isto é, da análise imediata dos acontecimentos transformada em interpretação histórica, as afirmações de Jauss tornam-se ainda mais elucidativas. No entanto, outro processo ainda pode ser destacado, uma vez que, para o historiador, as próprias críticas (que também são textos literários) configuram-se como objeto de apreciação e recepção, passando a ser

²⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p.31.

encaradas enquanto um modelo de representação do real em dado momento histórico²⁷.

Por essa razão, decidimos analisar, sob a perspectiva de Jauss, críticas teatrais publicadas nos jornais brasileiros no período entre 6 de abril de 1972 e 4 de julho de 1985. Nesse recorte cronológico de treze anos, analisamos 58 resenhas teatrais da peça *Tango*, 26 resenhas da peça *Os Emigrados*, 19 resenhas da peça *Strip-tease*, 6 resenhas da peça *Um tigre no banheiro*, e 4 resenhas da peça *Em alto mar*, somando um total de 113 resenhas teatrais. Junto a elas, tivemos acesso a alguns programas-livretos publicados por ocasião das estreias. Os programas forneceram material rico e inédito, completando as informações publicadas nos jornais. Os registros (tanto das resenhas publicadas nos jornais quanto dos programas-livretos) identificam artistas, grupos e espetáculos teatrais a partir dos textos de Sławomir Mrożek que circulavam pelo Brasil no período entre 1972 e 1985. Do mesmo modo, esses resultados representam esforços concretos para promover a pesquisa sobre a presença dos autores poloneses no teatro brasileiro, como também preservar parte da memória teatral brasileira ligada à cultura polonesa, com o intuito de valorizar iniciativas culturais de gerações passadas.

1.2. Presença da literatura polonesa no Brasil

Polônia e Brasil são países muito distantes em termos geográficos e culturais. Apesar dessa distância, os contatos entre as duas nações existem há muito tempo. Com enfoque nas questões relacionadas à recepção das obras dramáticas de Sławomir Mrożek no Brasil, decidimos ampliar um pouco o espectro deste estudo e apresentar um panorama resumido da literatura polonesa presente no Brasil, na época anterior às encenações de Mrożek (a partir da década de 1960), contemporânea a elas (décadas de 1970 e 1980), e nos anos posteriores, chegando até os dias de hoje, quando a literatura polonesa ganha cada vez mais espaço e visibilidade no universo literário de literatura estrangeira no Brasil. Isso pode ser observado no número crescente de traduções da literatura polonesa no Brasil e de resenhas publicadas em revistas especializadas em literatura (seja de caráter acadêmico – como, por exemplo, a revista *Qorpus* da UFSC; seja não acadêmico – como, por exemplo, *Suplemento Pernambuco*) e em jornais, muitas vezes de circulação nacional, como *Folha de São Paulo*, *Estadão* e *O Globo*.

²⁷ MORAIS, Julierme; FERNANDES Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais* – UEG/UnU Iporá, v. 1, n. 2, p. 97-114 – jul/dez 2012.

A literatura polonesa ganhou maior visibilidade no final do século XX e no começo do século XXI no Brasil, graças ao número cada vez maior de traduções de grandes nomes da literatura polonesa, entre eles alguns nomes de destaque internacional, especialmente autores ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura, como Czesław Miłosz (1980) e Wisława Szymborska (1996). O trabalho dos tradutores, além de possibilitar a compreensão da obra de autores poloneses no Brasil, se expande também às áreas de crítica e de divulgação: muitas vezes, os tradutores assumem também o papel de críticos literários, que apresentam a obra dos autores poloneses, aproximando do leitor brasileiro (muitas vezes pouco familiarizado com a cultura polonesa) a figura do autor e o contexto em que a obra foi concebida. Esse é o caso dos principais tradutores da literatura polonesa no Brasil: Henryk Siewierski, Piotr Kilanowski, Marcelo Paiva de Souza, Regina Przybycien, que – além do trabalho de tradução – se preocupam com a produção de textos críticos sobre os autores traduzidos, garantindo, dessa forma, a inserção cada vez maior da literatura polonesa no campo da literatura estrangeira no Brasil. A literatura polonesa está ganhando gradativamente mais espaço no grupo de literaturas do Leste Europeu ou da Europa Central. Não podemos, porém, esquecer o fato de que Cracóvia e Varsóvia (ex-capital e atual capital polonesa, respectivamente) estão mais próximas geográfica e culturalmente de Viena e Praga do que de Moscou. Por isso, nos parece que a literatura polonesa, em vez de ser vista no Brasil como parte da literatura do Leste Europeu, poderia ser identificada mais com a literatura dos outros países da Europa Central.

Queremos destacar aqui três acontecimentos que, na nossa opinião, merecem maior atenção: a publicação do livro *História da literatura polonesa*, de autoria do Prof. Henryk Siewierski; a inauguração da cátedra de Letras Polonesas, na Universidade Federal do Paraná; e o grande sucesso de duas coletâneas de poesia de Wisława Szymborska.

Um passo decisivo no processo de ampliação da presença polonesa no Brasil foi dado em 2000, ou seja, quase três décadas depois da primeira montagem de Mrożek no Brasil. Esse evento merece destaque para que possamos entender que, na época em que as peças de Mrożek foram encenadas no Brasil, pouco (para não dizer quase nada) se sabia sobre a literatura polonesa (e menos ainda sobre o teatro polonês) neste país. A publicação, pela Editora da Universidade de Brasília, do livro *História da literatura polonesa*, do Prof. Henryk Siewierski, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, teve importância significativa. Autor de diversos estudos e ensaios sobre a literatura polonesa, ele propôs uma narração para familiarizar o leitor brasileiro com a Polônia (um país ainda pouco conhecido entre os brasileiros), “lançando um olhar sobre os mil anos da sua história e, ao mesmo tempo, apresentando uma visão geral do processo de sucessão das épocas da cultura e da literatura em

particular²⁸. O livro se tornou uma das principais referências nos estudos em literatura polonesa no Brasil, apresentando o panorama literário a partir das obras dos primeiros cronistas dos séculos XII e XIII, e terminando com autores contemporâneos, como Stefan Chwin. O panorama passa por todas as épocas: a Idade Média; o Renascimento (com um estudo dedicado a Jan Kochanowski); o barroco; o romantismo (com destaque para a obra dos autores que compõem o cânone literário polonês, tais como Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński e Cyprian Norwid); o positivismo (com o escritor que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, Henryk Sienkiewicz); a época chamada de Jovem Polônia (destacando o autor de teatro Stanisław Wyspiański); a época entre-guerras (com grandes nomes da literatura polonesa, traduzidos para o português, Bruno Schulz e Witold Gombrowicz); o pós-guerra (destacando a obra de Czesław Miłosz, Wisława Szymborska e Stanisław Lem); até os dias de hoje. O livro contém também uma lista completa (até a data da publicação, em 2000) das obras da literatura polonesa traduzidas para o português.

O ano de 2009 também foi decisivo para afirmação da presença da literatura polonesa no Brasil. Nesse ano, foi inaugurada em Curitiba a primeira, e até agora única no continente latino-americano, cátedra de Letras Polonesas, na Universidade Federal do Paraná. Papel importante na divulgação da cultura e literatura polonesas tem sido desempenhado há 10 anos por um grupo pequeno de professores: Eduardo Nadalin, Dra. Aleksandra Piasecka–Till, Dr. Marcelo Paiva de Souza, Dr. Piotr Kilanowski, Alicja Goczyła–Ferreira. Alguns de seus primeiros graduados já começaram a dar os primeiros passos na profissão como tradutores e professores de língua polonesa. Diz o Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza, em entrevista concedida a Aleksandra Pluta:

Por um lado, os objetivos da polonística são os mesmos de todas as demais habilitações em letras estrangeiras da universidade: proporcionar uma formação de cunho histórico-reflexivo, a mais versátil possível, que garanta aos estudantes um repertório suficientemente sólido de conhecimentos e competências em língua e literatura polonesa (incluindo-se aí, portanto, em certa medida, familiaridade com as diferentes facetas da cultura polonesa). Por outro, dado o ineditismo da nossa polonística (no Brasil e, até onde sei, em toda a América Latina, não há outra instituição que ofereça graduação em língua e literatura polonesa), penso que temos um papel estratégico em termos de divulgação das letras polonesas no universo acadêmico (não só na área de letras, mas na de ciências humanas como um todo) e na cultura brasileira em geral (na mídia, nas artes, no mercado editorial etc.)²⁹.

²⁸ SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*, Brasília: Editora UnB, 2000.

²⁹ PLUTA, Aleksandra. *Presença polonesa na cultura brasileira*. <https://culture.pl/pt/article/presenca-polonesa-na-cultura-brasileira> (Acesso em 10 de fevereiro de 2019).

Dois anos depois da inauguração da polonística na UFPR, a publicação da poesia de Wisława Szymborska traduzida para o português foi uma surpresa agradável para o mundo dos polonistas no Brasil. A autora polonesa começou a ganhar destaque nos principais veículos de informação, imprensa, sites da internet. O número de resenhas cresceu de forma inesperada, começou a se falar até de “febre Szymborska” no Brasil. Podemos ler na sinopse da coletânea *Um amor feliz*, a segunda coletânea da poeta polonesa publicada em 2016:

Quando, em 2011, a Companhia das Letras lançou *Poemas*, o primeiro volume com a lírica da poeta polonesa Wisława Szymborska (Prêmio Nobel de literatura em 1996), começou uma verdadeira “febre Szymborska” no Brasil: ótimas vendas, esplêndidas resenhas e uma enorme repercussão garantiram um novo e amplo público para essa poesia que fala diretamente com o leitor. [...] Este segundo volume promete fazer tanto barulho quanto o primeiro³⁰.

Nos dias de hoje, a literatura polonesa no Brasil não é uma literatura desconhecida, mas, ainda poucas décadas atrás, poucos leitores brasileiros tinham acesso a ela. Nas décadas de 1960 e 1970, registramos escassas publicações das traduções de literatura polonesa no Brasil. Esse período nos importa especialmente porque temos interesse em entender quais outras obras da cultura polonesa circulavam naquela época no imaginário de um potencial leitor ou espectador de teatro brasileiro. É importante compreender se o público brasileiro que ia assistir às peças de Sławomir Mrożek nas décadas de 1970 e 1980 tinha algum acesso prévio ao mundo das letras polonesas e da cultura daquele país. Da mesma forma, nos interessa verificar quais peças de dramaturgos do Teatro do Absurdo eram encenadas nos palcos brasileiros nos anos precedentes e contemporâneos aos anos 1970, quando as peças de Mrożek começaram a ser apresentadas pelos grupos de teatro brasileiros.

Entre os poucos livros publicados nos anos 1960, podemos mencionar a tradução do livro de Władysław Reymont, *A lei do cnute e contos* e *Quo vadis?*, de Henryk Sienkiewicz. Esse livro ganhou várias edições posteriores e foi um dos que, provavelmente, teve mais reedições no mercado editorial brasileiro entre os livros de autores poloneses. Ainda nos anos 1960, foram publicados *O manuscrito de Saragoça*, de Jan Potocki; *Cinzas e diamantes*, de Jerzy Andrzejewski; *Bakakai*, de Witold Gombrowicz; e *A pornografia*, também de Witold Gombrowicz³¹.

³⁰ SZYMBORSKA, Wisława. *Um amor feliz*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

³¹ *A lei do cnute e contos*. Tradução de Valdemar Cavalcante. Rio de Janeiro, Editora Delta. Coleção dos Prêmios Nobel da Literatura, 1963.

Prêmio Nobel de Literatura, *Quo vadis?* São Paulo: Melhoramentos, 1964.

O manuscrito de Saragoça. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1965.

Cinzas e diamantes. Tradução de Maria de Lourdes Modiana. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1968.

Bakakai. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

Logo no começo da década de 1970, foram publicados dois livros de Stanislaw Lem: *O incrível congresso de futurologia: das memórias de Ijon Tichy* e *Solaris*. Entre os livros de autores poloneses publicados na década de 1970 no Brasil, podemos mencionar ainda outro livro de Sienkiewicz, *O faroleiro e outros contos*, e, de Jerzy Grotowski, grande homem de teatro, *Em busca de um teatro pobre*³².

Logo no começo da década de 1980, um importante livro na área de pedagogia foi traduzido por Yan Michalski, *Quando eu voltar a ser criança*, de Janusz Korczak. Vale a pena mencionar também as traduções de livros de Czesław Miłosz, *O vale dos demônios* e *A tomada de poder*³³. Também é importante lembrar que nem todas as traduções mencionadas acima foram realizadas a partir da versão original em polonês. A partir dessas informações, podemos deduzir que o público brasileiro nas décadas 1960 e 1970 teve acesso a poucas obras da literatura polonesa, especialmente àquelas de autores ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura (Reymont, Sienkiewicz). Nos anos mais recentes, outros dois escritores consagrados com o mesmo prêmio – Miłosz e Szymborska – ganharam mais traduções para o português.

Graças ao crescente intercâmbio cultural, um elemento importante da cultura polonesa – a literatura – torna-se cada vez mais presente no Brasil. A literatura polonesa é conhecida pelos leitores brasileiros por meio de traduções realizadas por um pequeno grupo de tradutores. Alguns deles trabalham nos principais centros acadêmicos brasileiros em Curitiba e em Brasília, onde existem centros de estudos poloneses. O maior número de traduções diretas do polonês para o português teve lugar na última década, mas não podemos esquecer também um número bastante amplo de traduções realizadas nos anos anteriores.

Queremos apresentar aqui um panorama mais detalhado das figuras emblemáticas no mundo das traduções da literatura polonesa, destacando alguns deles: Henryk Siewierski, Tomasz Barciński, Marcelo Paiva de Souza, Regina Przybycien, Piotr Kilanowski e Eneida Favre. Vale a pena observar que alguns deles são poloneses (Siewierski, Barciński, Kilanowski) e outros, brasileiros (Paiva de Souza, Przybycien, Favre).

Henryk Siewierski, nascido em Wrocław, foi professor na Universidade Jaguelônica em Cracóvia antes de vir ao Brasil. Mora no Brasil desde 1986, onde é professor do Departamento

A pornografia. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

³² *O incrível congresso de futurologia: das memórias de Ijon Tichy*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

Solaris. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

O faroleiro e outros contos. Tradução de Lúcia Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1973.

Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

³³ *Quando eu voltar a ser criança*. São Paulo: Summus, 1981.

O vale dos demônios. Tradução de João Guilherme Linka. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

A tomada de poder. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília – UnB. Publicou, entre outros, *Spotkanie narodów*; *História da Literatura Polonesa*; e *Raj do utracenia: amazońskie silva rerum* e dois volumes de poesia em português. Traduziu obras de Bruno Schulz, *Sanatório* e *Lojas de canela*; de Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, *Quatro poetas poloneses*; de Cyprian Kamil Norwid, *O piano de Chopin*; de Bronisław Geremek, *Os filhos de Caim*; de Tomek Tryzna, *Senhorita Ninguém*; de Andrzej Szczypiorski, *Uma missa para a cidade de Arras* e *A bela senhora Seidenman*; de Czesław Miłosz, *Não mais*; de Leszek Kołakowski, *Sobre o que nos perguntam os grandes filósofos*; de Zbigniew Herbert, *Um Bárbaro no Jardim*; e de Stanisław Lem, *Nova cosmogonia e outros ensaios*³⁴.

Siewierski observa que a importância da editora é um fator determinante para a visibilidade e circulação das obras literárias estrangeiras (mas não só estrangeiras) no mercado editorial brasileiro. Diz Siewierski, em entrevista para a revista polonesa *Odra*:

A importância da editora, uma das mais prestigiosas no Brasil, contribuiu talvez para o fato de que o livro [*Ficção completa*, de Bruno Schulz] tenha tido uma boa recepção. Comentários extensos em revistas e suplementos literários dos principais jornais e a quantidade de entrevistas que me pediram são provas desta recepção. Chamam-me a atenção as reações e depoimentos de leitores, com os quais me encontro muitas vezes, e que falam de sua fascinação pela prosa de Schulz. Para um tradutor não existe recompensa maior que essa³⁵.

Tomasz Barciński foi um dos tradutores mais prolíficos da literatura polonesa. Nasceu em 1936 em Varsóvia; com a idade de onze anos, emigrou com seus pais para o Brasil, onde terminou seus estudos na Escola Nacional de Engenharia. Até sua aposentadoria, trabalhou como engenheiro na indústria do tabaco e fabricação de cerveja, e depois dedicou-se à tradução. A partir do começo dos anos 2000, grandes editoras brasileiras publicaram vários livros da literatura polonesa traduzidas para o português por Barciński, entre eles *O Pianista*, de

³⁴ *Sanatório*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Lojas de canela. Rio de Janeiro: Imago, 1996; *Ficção completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Quatro poetas poloneses: Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska. Com José Santiago Naud. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1994.

O piano de Chopin. Com Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia 1400-1700. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Senhorita Ninguém. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Uma missa para a cidade de Arras. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

A bela senhora Seidenman. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

Não mais. Com Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Editora UnB, 2003.

Sobre o que nos perguntam os grandes filósofos. Vol. III. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

Um Bárbaro no Jardim. Belo Horizonte/Veneza: Editora Áyiné, 2018.

Nova cosmogonia e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 2019.

³⁵ SIEWIERSKI, Henryk; PLUTA, Aleksandra. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską...: z Henrykiem Siewierskim, tłumaczem prozy Brunona Schulza na język portugalski, profesorem Universidade de Brasília, rozmawia Aleksandra Pluta. *Odra*, v. 4, p. 57-60, 2014.

Władysław Szpilman (editora Record), que teve grande sucesso em 2003, junto com a exibição do filme *O Pianista* de Roman Polanski, o qual teve cinco edições e figurou por 16 semanas consecutivas na lista dos mais vendidos. O sucesso de *O Pianista* interessou a outra editora (Companhia das Letras), que pediu a Barciński que traduzisse livros de Ryszard Kapuściński: *Ébano: minha vida na África*, *O Imperador*, *Minhas viagens com Heródoto*, *A guerra do futebol e outros relatos*, e *O Xá dos Xás*. Barciński traduziu também livros de Henryk Sienkiewicz, *A ferro e fogo*, *O Dilúvio* e *O pequeno cavaleiro*; de Mirosław Bujko, *O touro vermelho*; de Bolesław Prus, *O Faraó*; de Paweł Huelle, *Quem foi Davi Weiser*; da ganhadora do Prêmio Nobel, Olga Tokarczuk, *Os Vagantes*; e a saga do bruxo Geralt de Rívia do famoso autor polonês, Andrzej Sapkowski pela editora WMF Martins Fontes³⁶.

Marcelo Paiva de Souza, mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília e doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Jaguelônica, atua nas áreas de teoria da literatura, história da literatura e dos teatros brasileiro e polonês, literatura comparada e estudos da tradução. É professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Paraná e autor de um livro publicado na Polônia, *Teatr niepokoju. Studium porównawcze dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza i Oswald de Andrade*. Traduziu para o português, entre outras, obras de autores poloneses tais como Cyprian Kamil Norwid, *O piano de Chopin*, edição bilíngue, contendo, além da introdução e do poema *Fortepian Szopena*, o fragmento de *Flores negras* dedicado a Chopin e o necrológio escrito por Norwid logo após a morte do compositor; Ida Fink, *A Viagem*; Witold Gombrowicz, *Ivone, Princesa da Borgonha* e *Contra os poetas*; Dorota Masłowska, *Branco neve, vermelho Rússia*; Czesław Miłosz, *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século* e *Não mais* (antologia bilíngue de poemas do autor)³⁷.

³⁶ *Ébano: minha vida na África*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

O Imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Minhas viagens com Heródoto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

A guerra do futebol e outros relatos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O Xá dos Xás. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A ferro e fogo. Rio de Janeiro: Record, 2004.

O Dilúvio. Rio de Janeiro: Record, 2005.

O pequeno cavaleiro. Rio de Janeiro: Record, 2006.

O touro vermelho. Rio de Janeiro: Record, 2007.

O Faraó. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

Quem foi Davi Weiser. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Os Vagantes. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

³⁷ *O piano de Chopin*. Introdução e tradução: Marcelo Paiva de Souza e Henryk Siewierski. Brasília: UnB/DTLL, 1994.

A Viagem. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

Ivone, Princesa da Borgonha. Tradução feita para o grupo de teatro L'Acte - Atos de Criação, no Teatro da Aliança Francesa, Rio de Janeiro, 2003.

Contra os poetas. In: *Poesia Sempre*, nº30. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

Regina Przybycien é tradutora (premiada pela APCA por melhor tradução de 2016) e professora de literatura americana e comparada na Universidade Federal de Ouro Preto e na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba. No período 2009-2015, lecionou literatura brasileira na Universidade Jaguelônica, em Cracóvia. Traduziu poemas de Wisława Szymborska. Os livros da poeta polonesa, ganhadora do Prêmio Nobel, foram lançados no Brasil pela editora Companhia das Letras: *Poemas* (2011) e *Um amor feliz* (2016). Quando, em 2011, a Companhia das Letras lançou *Poemas*, o primeiro volume com a lírica de Wisława Szymborska (Prêmio Nobel de literatura em 1996), começou uma verdadeira "febre Szymborska" no Brasil.

Piotr Kilanowski, nascido em Poznań, na Polônia, é estudioso literário e tradutor. Mora no Brasil desde 1990. Desde 2009, trabalha como professor de literatura polonesa no Departamento de Estudos Poloneses da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, onde promove a cultura polonesa no Brasil, tanto através de traduções quanto da organização de simpósios científicos e populares. Publicou traduções de livros de poesia: de Paulo Leminski, *Powróciło moje polskie serce/O meu coração de polaco voltou* e *O meu coração de polaco voltou/Powróciło moje polskie serce*; de Zbigniew Herbert, *A viagem do Senhor Cogito/Podróż Pana Cogito* e *O Senhor Cogito: anotações da casa morta/Pan Cogito: Zapiski z martwego domu*; de Anna Świrszczyńska, *Eu construía a barricada/Budowałam barykadę*; de Jerzy Ficowski, *A leitura das cinzas*; de Wisława Szymborska, *Riminhas para as crianças grandes*; de Władysław Szlengel, *A janela para o outro lado/Okno na tamtą stronę*; e de Irit Amiel, *Não cheguei a Treblinka a tempo*³⁸.

Eneida Favre traduziu, nos últimos três anos, prosa e poesia polonesa, aproximando do leitor brasileiro autores poloneses tais como Stanisław Lem (*Solaris*), Wisława Szymborska

Branco neve, vermelho Rússia. Rio de Janeiro: Record, 2007.

O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

Não mais. Introdução, seleção e tradução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Editora UnB, 2003.

³⁸ *Powróciło moje polskie serce/O meu coração de polaco voltou*. Katowice: Gnome, 2014.

O meu coração de polaco voltou/Powróciło moje polskie serce. Kurytyba; Casa da cultura Polônia Brasil, 2015.

A viagem do Senhor Cogito/Podróż Pana Cogito. Katowice: Gnome, 2016.

O Senhor Cogito: anotações da casa morta/Pan Cogito: Zapiski z martwego domu. São Paulo: Demônio Negro, 2019.

Eu construía a barricada/Budowałam barykadę. Curitiba: Dybbuk, 2017.

A leitura das cinzas. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2018.

Riminhas para as crianças grandes. Tradução de Piotr Kilanowski e Eneida Favre. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2018.

A janela para o outro lado/Okno na tamtą stronę. Curitiba: Dybbuk, 2018.

Não cheguei a Treblinka a tempo. Poesias. Fortaleza: Dybbuk, 2019.

(*Riminhas para crianças grandes*), Wojciech Tochman (*Hoje vamos desenhar a morte e Como se você comesse uma pedra*)³⁹.

Vale a pena mencionar também um trabalho detalhado que nos últimos cinco anos Piotr Kilanowski desenvolve em prol da divulgação da literatura polonesa no Brasil. Com certa frequência, ele prepara um relatório que circula via e-mail com todas as novidades relacionadas ao mundo de literatura e cultura polonesa presente no Brasil. Kilanowski registra todas as matérias nas revistas literárias, acadêmicas e não acadêmicas, resenhas dos livros de autores poloneses, publicações de traduções de poemas inéditos em língua portuguesa, dando mais visibilidade à presença da literatura e cultura polonesas no Brasil. A partir dos informes enviados por Kilanowski, podemos constatar que os temas relacionados à literatura polonesa ganham cada dia mais espaço nos veículos de informação brasileiros voltados aos assuntos do mundo das letras. Muitos textos críticos e resenhas foram publicados nos últimos anos tanto em versões impressas de periódicos e revistas (como, por exemplo, *Suplemento Pernambuco*, *Piauí* ou *Revista Brasileira*, publicada pela ABL) quanto na internet, nas versões eletrônicas de revistas acadêmicas (como, por exemplo, revista *Qorpus* da Universidade Federal de Santa Catarina), sites de editoras ou sites da internet em geral.

1.3. A recepção das obras de Mrożek fora da Polônia

Sławomir Mrożek é um dos dramaturgos poloneses cujas obras são amplamente conhecidas do público fora da Polônia. Junto a Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz e Tadeusz Różewicz, conseguiu obter reconhecimento internacional. Como observaremos no capítulo 2, suas obras ganharam traduções para diferentes línguas e foram apresentadas em palcos de diferentes países do mundo.

Para podermos analisar a recepção das obras de Mrożek e o caráter dessa recepção, precisamos de dados pertinentes. Como não dispomos de informações sobre as reações imediatas do público, dos espectadores reais e empíricos que assistiram aos espetáculos, a crítica teatral na imprensa nos ajudará a medir a recepção e a instância através da qual podemos descobrir o seu caráter. Ela reflete, de alguma forma, o estado de consciência dos espectadores.

³⁹ *Solaris*. São Paulo, Editora Aleph, 2017.

Riminhas para crianças grandes. Tradução de Eneida Favre e Piotr Kilanowski. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2018.

Hoje vamos desenhar a morte. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2019.

Como se você comesse uma pedra. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné, 2019.

Além de resenhas publicadas na imprensa, nos interessam também outras fontes escritas (entrevistas, posfácios, programas publicados por ocasião de estreia etc). Na nossa análise, vamos nos concentrar nos textos dramaturgicos publicados, nas suas realizações cênicas e no impacto registrado pela crítica.

Outra observação que nos parece importante ressaltar é que princípios e regras de escolha de uma determinada literatura num país receptor refletem em menor grau suas características internas (da literatura), e em maior grau refletem características da literatura da área de recepção.

Nos Estados Unidos, as obras de Mrożek começaram a ser apresentadas logo no início da década de 1960. Como observa Halina Stephan, no texto *Sławomir Mrożek: Reakcje amerykańskie* (*Sławomir Mrożek: reações americanas* – sem tradução para o português), publicado no livro *Mrożek i Mrożek*⁴⁰, a primeira peça de Mrożek apresentada em 1961 nos Estados Unidos foi *Os Polícias*, no Phoenix Theatre em Nova York. Porém, com essa encenação, Mrożek não ganhou reconhecimento parecido com o reconhecimento que tinha conquistado na Europa. No jornal *The New Yorker*, a montagem foi chamada apenas de “curiosidade”. Para poder ganhar visibilidade nos Estados Unidos, Mrożek precisava, segundo Halina Stephan, de uma imagem específica que o pudesse diferenciar de outros autores europeus. Mrożek precisava de uma “*public image*” que pudesse situá-lo num país onde vários artistas queriam e (querem até hoje) encontrar o seu lugar. Ele começou a “existir” assumindo o papel de autor dissidente político continuamente ameaçado de ser preso pelas forças do governo socialista. Em 1968, depois da publicação no *Le Monde* da carta na qual criticava a participação das tropas polonesas na invasão da Tchecoslováquia, o autor começou a conquistar certa visibilidade na imprensa americana. Logo depois da publicação da carta, Mrożek visitou Nova York para participar da estreia de *Tango*. Os problemas políticos e a presença do autor por ocasião da estreia de *Tango* com certeza aumentaram a chance de ganhar a visibilidade por parte do autor.

Se examinarmos bem o cenário teatral americano (que pode, em certos aspectos, ser comparado ao cenário brasileiro), podemos constatar que o caráter multicultural e as dimensões continentais do país dificultavam a possibilidade de circulação das obras de um autor polonês. Mesmo assim, o número de encenações dos textos de Mrożek nos Estados Unidos foi bem mais significativo que no Brasil: de acordo com os dados apresentados por Halina Stephan, entre

⁴⁰ STEPHAN, Halina. Sławomir Mrożek: Reakcje amerykańskie. In: *Mrożek i Mrożek. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Zakład Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego 18-21 czerwca 1990 roku*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 1994, pp. 11- 17.

1960 e 1989, nos Estados Unidos houve pelo menos 40 estreias, sem contar as apresentações nos teatros universitários (com pouca documentação), que devem ter sido mais de cem. Esses números confirmam que Mrożek conseguiu afirmar a própria presença nos Estados Unidos, o que não aconteceu no contexto brasileiro.

O maior desafio está na tentativa de adaptar os textos de Mrożek ao contexto local dos países que política e culturalmente se situam longe do contexto polonês. Halina Stephan observa que o problema principal, de acordo com alguns críticos de teatro americano, está no fato de que a montagem de *Tango* apresentada nos Estados Unidos foi uma fiel réplica da versão alemã apresentada em Dusseldorf em janeiro de 1967, com direção de Heinz Engels, assistente de Erwin Axer (esta, por sua vez, foi réplica da versão polonesa, com direção de Erwin Axer). A montagem de Heinz Engels infelizmente não repetiu o sucesso alemão, nem francês, onde o espetáculo foi apresentado durante dois anos com a atuação do famoso ator Laurent Terzieff⁴¹ e com a direção do mesmo. Era precisa uma adaptação significativa ao contexto cultural americano para que a montagem pudesse alcançar o público. O que também teve peso na recepção das obras de Mrożek no continente nortamericano foi a publicação da revista *Calgary Drama Review*. O número 3 de 1969 da revista foi dedicado inteiramente à obra de Mrożek (*Mrożek and the Polish Absurd*), graças aos esforços de Adam Tarn⁴², que, em 1968, se encontrou obrigado a deixar Polônia, onde tinha trabalhado como redator da revista de teatro *Dialog*. Tarn fixou residência no Canadá, onde continuou o seu trabalho no campo das artes cênicas. Foi ele que contribuiu para a popularização das obras de Mrożek e melhor compreensão delas por parte do público nortamericano⁴³.

Além de *Tango*, outra peça que se destacou nos palcos americanos foi *Os Emigrados*. A apresentação, que teve lugar em Nova York, foi dirigida pelo diretor belga Endre Ernotte. Apesar de muitas críticas positivas que a montagem ganhou da imprensa especializada, vale a pena destacar um detalhe que mostra as diferenças culturais perceptíveis na recepção do texto pelo público americano. Em Nova York, observa Halina Stephan, que é uma cidade que acolhe muitos emigrantes do mundo inteiro, as reações do público assinalaram as dificuldades no entendimento da perspectiva do autor. A razão disso está no fato de que o público de Nova York tem outro estereótipo cultural do imigrante. O imigrante lhe interessa mais como alguém

⁴¹ Laurent Terzieff (1935-2010), ator e diretor francês. Dirigiu *Tango* em Paris (estreia em 8 de fevereiro de 1967 no Théâtre de Lutèce) e atuou no papel de Artur.

⁴² Adam Tarn (1902-1975) – diretor de teatro, especialista em literatura dramática contemporânea no mundo e tradutor de muitas peças estrangeiras, exerceu influência significativa nas pautas dos teatros com os quais colaborou. Criador e editor-chefe da revista *Dialog*, nos anos 1956-1968.

⁴³ Cf. STEPHAN, Halina. Op. cit. pp. 11- 17.

que chega à terra prometida e se concentra na aculturação, e não nos problemas que ele traz consigo. “A existência de multidões do século XX, uma mão-de-obra temporária, não é tão visível quanto na Alemanha ou na França. O papel do imigrante nos Estados Unidos exige, na medida do possível, a assimilação cultural e econômica” – escreve Stephan⁴⁴. No seu artigo, ela cita também alguns críticos americanos, por exemplo, Robert Brustein, que, no jornal *New Republic*, chama a obra de Mrożek de um híbrido de *Esperando Godot*, de Beckett, e *Albergue noturno*, de Máximo Gorki. “Mrożek no exílio [...] é um dos mártires literários que o leste europeu está produzindo em excesso”⁴⁵. Brustein comenta que o autor polonês não é capaz de encontrar a metáfora justa para o sofrimento que sente por causa do seu banimento do país de origem. Outro fator que dificultou a recepção de Mrożek nos Estados Unidos foi sua aparente afiliação ao Teatro do Absurdo, o que era recorrentemente repetido pelos críticos. O próprio Mrożek refutava tal afiliação: “Para um dramaturgo polonês... a vida nunca foi absurda, pois sempre foi dura. O sistema que era absurdo”⁴⁶.

Resumindo, podemos concluir que as diferenças culturais, sociais e políticas e o distanciamento geográfico às vezes constituíram um obstáculo para a recepção das obras dramáticas de Mrożek nos Estados Unidos. De acordo com Anna Krajewska-Wieczorek, da Universidade UCLA em Los Angeles, a obra de Mrożek, mesmo tendo traduções quase imediatas para o inglês (*Tango* foi traduzida em 1968; *Os Emigrados*, em 1976) foi pouco divulgada fora dos circuitos de pesquisadores de teatro. Infelizmente, o livro de Martin Esslin, *O Teatro do Absurdo*, que teve ampla repercussão no mundo ocidental, foi publicado muito antes (em 1961) de poder levar em consideração os absurdistas da Europa Central e Oriental. Uma coletânea de ensaios de Esslin sobre o teatro contemporâneo, *Brief Chronicles* (Londres, 1970) em que foram analisadas as obras dramáticas de Mrożek (*Os Polícias*, *Um tigre no banheiro*, *Em alto mar* e *Tango*), como também as obras de Vaclav Havel, não teve repercussão que permitisse a afirmação do nome de Mrożek no mundo. A possibilidade de conhecer autores da Europa Central e Oriental e estudos sobre autores como Witkiewicz, Gombrowicz, Mrożek ou Różewicz continua sendo restrita a poucos.

As obras de Mrożek obtiveram grande sucesso e significativa repercussão na República Federal da Alemanha, onde foram apresentadas diversas vezes (*Os Polícias* teve 86 estreias em teatros profissionais; *Tango*, 48 e *Os Emigrados*, 37)⁴⁷.

⁴⁴ STEPHAN, Halina. Op. cit. p. 14.

⁴⁵ BRUSTEIN, Robert. Two tales from two cities. *The New Republic*, 8 de dezembro de 1978, p. 25.

⁴⁶ STAYTON, R. A writer who plays games with communism. *Los Angeles Herald Examiner*, 26 de setembro de 1986, p. 39.

⁴⁷ Esses dados são de 1994 e foram publicados no artigo de Halina Stephan, op. cit.

Na Alemanha Ocidental, foram publicados (até 1994) 4 volumes de obras de Mrożek (dramaturgia e prosa). Fatores como a proximidade geográfica entre a Polônia e a Alemanha, uma rede bem desenvolvida de teatros profissionais alemães com apoio financeiro do governo, e um público que tem costume de frequentar teatros criam condições favoráveis à “existência” de Mrożek nos palcos alemães. Essa situação é dificilmente reproduzível nos Estados Unidos ou no Brasil, onde o interesse pela cultura, literatura e (menos ainda) dramaturgia de um país pouco conhecido como a Polônia é ainda restrito a pequenos circuitos (na maioria ligados às universidades ou ao teatro).

Na República Democrática Alemã (RDA), houve também forte intercâmbio cultural entre os dois países. De um lado, esse intercâmbio foi estimulado institucionalmente; de outro, o mesmo intercâmbio foi produtivo para ambos países, graças às tendências de desenvolvimento facilmente comparáveis. Segundo Scholze (1994)⁴⁸, na década de 1970, com o apoio institucional do Ministério da Cultura e da Associação dos Artistas Teatrais da Alemanha Oriental, foram organizados os “Dias de Arte Teatral”, que, a cada ano, eram dedicados a diferentes países do bloco soviético (1972 – União Soviética, 1973 – Bulgária, 1974 – Hungria, 1975 – Polônia, 1976 – Romênia, 1977 – Tchecoslováquia). Como resultado dessa iniciativa, em 1975/1976, nos palcos alemães houve 57 encenações de 35 peças polonesas de aproximadamente vinte autores poloneses. Especialmente os autores representantes do estilo grotesco ganharam mais espaço e reconhecimento: Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz e Ireneusz Iredyński.

Como observa Dietrich Scholze no seu ensaio *Miejsce Mrożka w recepcji polskiego dramatu przez teatry NRD (1949-1990)* (*O lugar de Mrożek na recepção do drama polonês nos teatros da República Democrática Alemã – sem tradução para o português*), o teatro de Mrożek foi conhecido na Alemanha Oriental a partir de 1975 graças à encenação de *Tango* e de suas peças em um ato. Os críticos de teatro observaram imediatamente que a falta de experiência no uso do grotesco fez com que os atores alemães exagerassem na atuação ou tivessem tendência a uma psicologização naturalista exagerada. Podemos observar, então, a importância da capacidade e do preparo por parte da equipe (atores, diretores) para provocar uma recepção positiva ou negativa da interpretação dada por eles à peça. Uma interpretação equivocada pode ser a principal causa de uma recepção negativa. Outro obstáculo na recepção da obra de Mrożek, de acordo com Scholze, vem da dificuldade em lidar com certos “rótulos” ou “definições

⁴⁸ SCHOLZE, Dietrich. *Miejsce Mrożka w recepcji polskiego dramatu przez teatry NRD (1949-1990)*. In: *Mrożek i Mrożek. Materiały...* op. cit., p. 22.

dadas”, que reduzem sua obra à categoria de Teatro do Absurdo⁴⁹. Como já mencionamos anteriormente, o termo “Teatro do Absurdo” pode ser utilizado eventualmente quando falamos das primeiras obras dramáticas de Mrożek e se esgota com *Tango*. Ao fazermos referência às obras posteriores a *Tango*, dificilmente podemos aplicar esse termo e seus conceitos para analisá-las. O mesmo acontece no Brasil, quando, nas resenhas de *Os Emigrados*, os críticos brasileiros usam o termo “Teatro do Absurdo”.

Estariamos errados se tratássemos – enganados pelas similitudes formais – como uma variante polonesa do Teatro do Absurdo ocidental, pois suposições filosóficas são aqui quase contrárias: lá [na Europa Ocidental] consideram o absurdo como o princípio do mundo, aqui [na Europa Oriental] o absurdo como um protesto contra absurdos [da vida real] (ULLRICH, 1994)⁵⁰.

Mesmo assim, a recepção dos espetáculos de Mrożek e Różewicz na Alemanha Oriental nos permite deduzir que seus textos contribuíram para o desenvolvimento dos meios artísticos do teatro do grotesco e do absurdo. Como as realidades ideológica e política entre os dois países eram próximas, a compreensão de certos absurdos da vida quotidiana podia ser quase imediata. Por essa razão, alguns críticos utilizaram termos como “realismo do absurdo” ou “absurdo realista”, o que era mais apropriado que o termo “Teatro do Absurdo”. Dietrich Scholze observa também que os representantes da dramaturgia polonesa do século XX deram importante contribuição para o enriquecimento de formas de apresentação cênica. Depois de 1975, aproximadamente cinco textos dramáticos poloneses por ano eram apresentados nos teatros da República Democrática Alemã (especialmente peças de um ato e *Tango*, de Mrożek; *Biale małżeństwo*, de Różewicz; e outras de Moczarski e Iredyński). De acordo com as informações fornecidas por Scholze, antes de 1988 aproximadamente uma montagem de Mrożek por ano era apresentada nos teatros. Isso mudou depois de 1989, um ano significativo não apenas para a Polônia e outros países da Europa Central e do Leste, mas para o mundo. O ano 1989 significou o colapso total dos regimes comunistas europeus, com exceção da União Soviética, que acabou por se dissolver em 1991. Os países que se encontravam sob o domínio de regimes comunistas realizaram o desejo de restabelecer a democracia e independência que tinham perdido logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Diante dessas mudanças políticas, Mrożek, com suas obras, confirmou seu papel de sismógrafo das crises e conflitos sociais. A partir de 1989, observa Scholze, houve várias montagens de suas peças nos palcos alemães,

⁴⁹ SCHOLZE, Dietrich. Miejsce Mrożka w recepcji polskiego dramatu przez teatry NRD (1949-1990). In: *Mrożek i Mrożek. Materiały...* op. cit., p. 23.

⁵⁰ ULLRICH, H., Identität von Spaß und Ernst. *Neue Zeit*, Berlin, 22 outubro 1975, apud SCHOLZE, Dietrich. Miejsce Mrożka w recepcji polskiego dramatu przez teatry NRD (1949 – 1990). In: *Mrożek i Mrożek. Materiały...* op. cit., p. 25.

como *Os Polícias* e *Os Emigrados*, entre outras. O autor polonês, com seu julgamento sobre o absurdo da vida quotidiana, sobre os meandros inesperados na história das nações e dos sistemas políticos e ideológicos, tornou-se uma voz importante na interpretação dos fatos reais que aconteciam após a queda do Muro de Berlim. Especialmente o seu estilo grotesco mostrava como olhar para a realidade de outro modo, a partir de outra perspectiva. Era uma voz importante na discussão sobre os rumos de um novo país que se estava formando.

Scholze cita também um trecho da obra *Von der Kunst des Zuschauens*, de Roland Dressler e Dieter Wiedemann, em que se analisa o perfil do espectador alemão (da Alemanha Oriental). Nele, os autores chegam à conclusão de que ele tornou-se mais ativo na capacidade de compreender e julgar criticamente o teatro, e tem uma postura mais criativo-crítica diante da obra teatral, aproximando-se, dessa forma, da imagem ideal de um espectador capaz de co-criar a fábula, e que “a) recebe com bastante precisão e em várias dimensões as propostas cênicas, b) situa-as em um campo amplo de associações, e c) reflete a respeito de formas de resolver conflitos diferentes daqueles que são apresentados no palco”⁵¹. Temos aqui, então, um tipo de espectador mais ciente do que lhe é apresentado no teatro: um espectador que, utilizando a própria experiência, sabe identificar o reflexo artístico como símbolo, e não como uma repetição plana da realidade. Dessa consciência do público na hora de receber uma determinada obra teatral falaremos mais adiante, analisando a recepção das obras dramáticas de Mrožek no Brasil.

Na Itália, até 1994, o leitor podia ter acesso apenas aos textos *Peru* (em italiano *Il tacchino*) e *Os Emigrados* (*Emigranti*) publicados na série *Collezione di teatro* pela famosa editora Einaudi de Turim. Alguns outros textos dramáticos foram publicados na revista de teatro *Sipario* e outras em dois volumes publicados no começo da década de 1970 pela editora Lerici – como informa no seu texto Lucio Gambacorta⁵². Mas, na Itália, como nos outros países citados anteriormente, e também como aconteceu no Brasil, as obras que ganharam mais destaque foram *Tango* e *Os Emigrados*. Na Itália, o público teve a oportunidade de assistir à aclamada montagem de *Tango* com direção de Erwin Axer (a versão alemã do Dusseldorfer Schauspielhaus) durante a *Rassegna dei Teatri Stabili Europei*, em Florença. Um ano mais tarde, em 1967, *Tango* ganhou a versão italiana com a direção de Luigi Squarzina no teatro Stabile di Genova. O sucesso de *Tango* na Itália e em vários outros países se deve ao fato de que as análises e observações presentes em *Tango* são verdadeiras não apenas para os poloneses. Para Mrožek, o que é importante é a falta de possibilidade de acordo entre dois

⁵¹ DRESSLER, Roland; WIEDEMANN, Dieter. *Von der Kunst des Zuschauens*, Berlin/Leipzig 1986, p. 160.

⁵² GAMBACORTA, Lucio. Mrožek we Włoszech. In: *Mrožek i Mrožek. Materiały...* op. cit., p. 35.

sistemas em um sentido mais amplo. É uma metáfora do mundo contemporâneo refletida nos conflitos de uma família. O mesmo caráter universal, que vai muito além dos problemas sociais de uma determinada nação, pode ser encontrado em *Os Emigrados*.

Outro sucesso de Mrożek, que viveu cinco anos na Itália, foi a encenação de *Os Emigrados* na direção de José Quaglio. Como aconteceu no Brasil, com o trabalho árduo de Yan Michalski e seus esforços para traduzir e divulgar a obra de Mrożek, na Itália o importante papel de apresentar a obra do autor polonês para a península apenínica foi assumido por Giovanni Pampiglione. Pampiglione, como Michalski, foi um diretor teatral apaixonado pela dramaturgia polonesa. Os esforços desses indivíduos solitários nem sempre tiveram o merecido reconhecimento; por essa razão, vale mais a pena destacar a importância do trabalho efetuado por eles em prol da divulgação do teatro polonês na Itália e no Brasil. As razões pelas quais Mrożek não chegou a atingir o patamar dos “clássicos” do teatro contemporâneo na Itália são várias, de acordo com Gambacorta. Primeiramente, os teatros italianos não estão muito interessados em apresentações da dramaturgia contemporânea, preferindo apostar em obras clássicas que sempre vão ter público, ao contrário dos autores contemporâneos, que não garantem o retorno financeiro do investimento. Em segundo lugar, sistema teatral italiano prefere aquilo que pode ser facilmente “vendido”, ou seja, Shakespeare, Goldoni, Ibsen ou Pirandello, ou seja, clássicos mundiais e clássicos italianos. Ademais, Gambacorta arrisca a tese segundo a qual o fato de ter atribuído a Mrożek o título de representante do Teatro do Absurdo do leste europeu foi negativa para a recepção das suas obras na Itália. Devemos novamente lembrar aqui que, eventualmente, podemos identificar alguns traços característicos do Teatro do Absurdo apenas nos textos dramáticos da fase inicial de Mrożek. Há que se observar que o Teatro do Absurdo, como movimento teatral da dramaturgia europeia, acabou quase cinquenta anos atrás, o que significa que “falar de Mrożek como um representante principal, ao lado de Vaclav Havel, desse movimento no leste europeu o coloca imediatamente em um grupo de epígonos de um fenômeno já obsoleto há anos”⁵³. Outra observação deve ser feita aqui: o absurdo no leste europeu é muito diferente do absurdo proposto por Beckett e Ionesco, o que já foi mencionado por Martin Esslin. Nos textos de Mrożek, dificilmente podemos encontrar a falta de sentido da vida. Encontramos neles o absurdo no sistema político que está refletido nas relações humanas.

Mas os problemas principais que dificultam a compreensão dos textos dramáticos de Mrożek, não só na Itália, mas também em outros países, podem estar ligados à falta de

⁵³ GAMBACORTA, Lucio. Mrożek we Włoszech. In: *Mrożek i Mrożek. Materiały...* op. cit., p. 36.

conhecimento a respeito dos contextos culturais e tradições literárias dos países da Europa Central e Oriental. Os italianos, de acordo com Gambacorta, sabem surpreendentemente pouco sobre a cultura e história dos países eslavos, com a pequena exceção, talvez, da Rússia. Por essa razão, a recepção italiana da cultura polonesa é bastante abstrata e, muitas vezes, tem um caráter ideológico, tomando a Polônia como um ex-país do bloco soviético. A mesma observação pode ser feita a respeito aos leitores brasileiros. A cultura polonesa era (e ainda é) conhecida em circuitos muito restritos. Até aqueles que nas décadas passadas estavam apaixonados pelo teatro de Kantor e de Grotowski (muito conhecidos e respeitados na Itália), não possuíam a chave justa para poder interpretá-los. Poucos deles conheciam o patrimônio cultural e artístico precedente a esses grandes nomes do teatro polonês, como o drama romântico ou as visões teatrais de Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Leon Schiller ou Konrad Swinarski. A situação melhorou um pouco em relação à dramaturgia polonesa do século XX, mas nesse campo quem ganhou mais reconhecimento foram Witkiewicz e Gombrowicz, muito mais que Mrożek e Różewicz, que ainda hoje continuam à margem⁵⁴.

Ao longo da nossa pesquisa sobre a recepção da obra dramaturgica de Mrożek no Brasil, observamos que as mesmas dificuldades foram encontradas neste país. Acreditamos, porém, que pouco conhecimento da cultura polonesa não impediu o espectador brasileiro de identificar a mensagem universal do autor polonês: a mensagem relativa a questões tais como poder, abuso de poder e liberdade individual.

⁵⁴ Cf. GAMBACORTA, Lucio. Mrożek we Włoszech, op. cit.

CAPÍTULO 2

Sławomir Mrożek e o Teatro do Absurdo

2.1. Sławomir Mrożek – perfil biográfico e artístico

Mrożek para mim é um escritor de idéias. Seus dramas e textos de prosa mais importantes são imagens ou modelos alegóricos que tentam expressar algum pensamento filosófico ou refletir alguns fenômenos vistos de forma abstrata. Os personagens que atuam neles são partículas elementares desses modelos. Os protagonistas de Mrożek, portanto, não são equivalentes aos personagens humanos, mas personificam figuras de certas atitudes, forças ou elementos específicos. As relações entre esses personagens concebidos de tal forma, refletindo as relações que ocorrem entre fenômenos capturados abstratamente, criando assim uma espécie de esqueleto arquitetônico de um problema, colocam-no sob uma nova luz, o explicam novamente, lhe dão uma nova definição⁵⁵.

Sławomir Mrożek, dramaturgo polonês, escritor de prosa, cartunista, autor de muitas histórias satíricas e obras dramáticas sobre temas filosóficos, políticos e psicológicos, nasce a 29 de junho de 1930 na vila de Borzęcin, perto de Cracóvia. Sua mãe, Zofia, morre quando o filho tem 19 anos. O pai, Antoni, trabalha nos correios. Sławomir tem um irmão dois anos mais velho que morre com apenas 4 anos, e uma irmã, Litosława.

Durante a Segunda Guerra Mundial, mora com a família no interior da Polônia, nos povoados na região sul e sudeste do país. Após o fim da guerra, em 1945, volta com a família para Cracóvia, cidade onde sua família morou nos anos precedentes à guerra (1933-1939). Em 1948, entra na União da Juventude Polonesa (*Związek Młodzieży Polskiej*), organização de jovens comunistas poloneses, existente de 1948 a 1956, subordinada ao Partido dos Trabalhadores Poloneses, que funcionava como uma ferramenta de doutrinação política para a juventude.

No seu texto de caráter autobiográfico, *Mój życiorys (Minha biografia)*, escrito em 1988, e publicado posteriormente no volume *Varia. Życie i inne okoliczności (Varia: vida e outras circunstâncias* – sem tradução para o português), Mrożek comenta a sua adesão à União da Juventude Polonesa e seu inicial interesse pelas ideias comunistas:

Grandes mestres do comunismo tinham uma certa sabedoria. Não uma sabedoria universal, mas uma sabedoria específica, melhor até chamá-la de destreza. Específica, pois [funcionava] apenas no campo da manipulação de indivíduos e multidões, para um único propósito: ganhar e manter o poder. De acordo com sua teoria, isso resultaria na felicidade generalizada da humanidade. [...] Tendo vinte anos, estava pronto para aceitar cada proposta ideológica sem entrar em grandes detalhes, bastava que fosse revolucionária.

⁵⁵ LIBERA, Antoni. O czym jest Krawiec Mrożka? *Polityka*. 21 de abril 1979, tradução nossa.

E isso porque eu estava pronto para minha revolução própria e particular. Os mestres sabiam perfeitamente disso. A manipulação dos jovens estava na rotina deles⁵⁶.

Mais adiante, ele mesmo diz ter tido a sorte de não ter nascido alemão no começo do século XX. Provavelmente, teria virado nazista, pois as técnicas de recrutamento dos jovens adeptos eram bem parecidas. Além disso, na opinião do escritor polonês, não existe muita diferença entre o nazismo e o comunismo.

Em 1949, começa a faculdade de arquitetura na *Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki*, mas interrompe os estudos depois dos primeiros três meses.

Figura 1 - Charge de Sławomir Mrożek publicada no programa da peça *Ambasador*, Varsóvia, 1981.



*Doutor - O que o sr. tem?
Paciente - Tenho ideais.
(tradução nossa)*

Com apenas vinte anos, recebe um prêmio para novos colaboradores da revista semanal *Szpilki*, pela charge publicada na revista. Começa os estudos na Academia de Belas Artes de

⁵⁶ MROŻEK, Sławomir. *Varia. Życie i inne okoliczności*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2003, pp. 42-43, tradução nossa.

Cracóvia, mas no mesmo ano abandona o curso. Ainda em 1950, começa a trabalhar como jornalista no jornal *Dziennik Polski*, escreve suas primeiras reportagens para a revista *Przekrój* e, um ano mais tarde, se associa à União dos Escritores Poloneses (*Związek Literatów Polskich*, ZLP).

Para escapar do serviço militar, em 1951 matricula-se na faculdade de Filologia Oriental da Universidade Jaguelônica, mas, após conseguir fugir do serviço militar, em março de 1952 abandona também este curso. Na carta enviada para um poeta e dramaturgo polonês, Antoni Słonimski, Mrożek resume a sua carreira universitária da seguinte forma: “um ano de arquitetura, algumas semanas de Academia de Belas Artes e uma semana de filologia oriental”.

Publica textos satíricos nas revistas polonesas: *Szpilki*, *Po prostu*, *Życie literackie*, *Nowa Kultura* e fixa residência na casa da União dos Escritores Poloneses, na rua Krupnicza 22, sempre em Cracóvia. Aos 22 anos, entra para o Partido Operário Unificado Polonês (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*, PZPR), partido político comunista da Polônia, que governou o país de 1948 até 1989⁵⁷. Sete anos depois, em 1959, se desfilia do partido. Como jornalista, escreve textos elogiando Josef Stalin e os benefícios da coletivização agrícola. Ele escreve no texto *Mój życiorys*, tentando explicar sua relação com o regime comunista:

Minhas contas com o comunismo são privadas. Eu me considerava um herói de uma revolução romântica, mas era apenas um despachante do poder mais desagradável e mais hipócrita (o nazismo nesse sentido era mais honesto, pois não era tão hipócrita) que tinha existido. Fui enganado. Mas por que ter rancor do enganador quando ele engana? Quem é estúpido se deixa enganar, o enganador faz apenas o que lhe cabe fazer. Por que não ter rancor apenas de si mesmo?⁵⁸

No mesmo texto, ele confessa que sempre teve dentro de si uma luta interna entre a busca de uma ordem e o desejo de anarquia. Como nasceu num mundo onde a ordem dominava, um mundo rural antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial (o mundo da sua infância), ele sempre procurava a ordem. Mas a guerra lhe mostrou o lado mais violento e caótico do ser humano. Quando a guerra terminou, ele desejava de novo uma estrutura organizada, uma ordem que está dentro da proposta dos comunistas: eles prometem ao mesmo tempo a alegria da revolução e os benefícios de uma estrutura ordenada e organizada. Com o passar do tempo, o autor descobre que as duas promessas eram enganosas e chega à conclusão de que a aventura com o jornalismo politicamente engajado foi apenas uma etapa e que a verdadeira liberdade é possível apenas no momento de uma escrita desvinculada de qualquer tipo de doutrinação

⁵⁷ O PZPR foi fundado em 1948 através da unificação do Partido dos Trabalhadores Poloneses com o Partido Socialista Polonês. No documento de fundação, o partido definiu-se como a força da vanguarda da democracia popular polonesa, com o objetivo de transformar o país rumo ao socialismo.

⁵⁸ MROŻEK, Sławomir. *Varia. Życie i inne okoliczności*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2003, pp. 45, tradução nossa.

política. Mas é o jornalismo que lhe abre as portas para o mundo da escrita autônoma e independente, que é apenas expressão do seu próprio modo de pensar. A atividade de escrita em próprio nome é a mais íntima e particular que existe, escreve Mrožek no texto *Mój życiorys*.

No seu crescimento pessoal e artístico, Mrožek está vinculado a tensões e conflitos do século XX. Sua escrita, por um lado, está enraizada na realidade, costumes e valores característicos da região rural da ex-Galícia (ou Polônia Austríaca, região histórico-geográfica da Europa centro-oriental que foi parte do Império Austro-Húngaro e cujo território é dividido atualmente entre Polônia e Ucrânia), onde cresceu, e, por outro lado, na realidade da Polônia socialista com sua nova ordem imposta depois da Conferência de Yalta⁵⁹. É curioso observar como o autor mudou sua postura política ao longo dos anos: de entusiasta a crítico feroz do sistema socialista. Halina Stephan observa, no seu livro-monografia *Mrožek*:

Começou como jornalista no período da formação da Polônia Popular, contribuindo ativamente para a formação do socialismo pró-soviético. A desestalinização que veio depois desse período lhe possibilitou o desenvolvimento da sátira literária, revelando os absurdos resultantes da interação entre o realismo socialista e a tradição nacional com o próprio sistema de valores⁶⁰.

É importante também observar que essa mudança na postura de Mrožek era comum para uma grande parte da sociedade polonesa.

Com apenas 23 anos, Mrožek publica o seu primeiro livro, *Opowiadania z Trzmielowej Góry*, com ilustrações próprias. Pela editora *Wydawnictwo Literackie*⁶¹, sai uma coletânea de contos satíricos, *Półpancerze praktyczne*. Como um jovem jornalista e escritor, recebe a Cruz do Mérito (grau Prata) – uma condecoração nacional civil polonesa, concedida por mérito ao Estado ou aos cidadãos.

No mesmo ano, morre Stalin, e Mrožek começa a se afastar da ideologia socialista e elaborar seu pensamento próprio. Um ano mais tarde, recebe o prêmio de Julian Brun para jovens jornalistas, concedido pela Associação dos Jornalistas Poloneses, e, no ano seguinte, desiste do trabalho como jornalista em *Dziennik Polski*. Começa a colaborar com vários teatros na Polónia: *Teatr Satyryków*, *Piwnica pod Baranami*⁶² (ambos em Cracóvia), *Bim-Bom* de

⁵⁹ Cf. STEPHAN, Halina. *Mrožek*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1996, p. 17.

⁶⁰ Idem, p. 18.

⁶¹ *Wydawnictwo Literackie* (WL; em português: Editora Literária) é uma editora de livros polonesa. Foi fundada em 1953, com sede na cidade de Cracóvia. Tornou-se reconhecida por distribuir obras de escritores que viriam a conquistar o Prêmio Nobel de Literatura: Orhan Pamuk, Wisława Szymborska, Czesław Miłosz e Nadine Gordimer.

⁶² *Piwnica pod Baranami* (em português: Porão sob os Carneiros) é um cabaré literário polonês localizado em Cracóvia. Por mais de trinta anos, na República Popular da Polónia, *Piwnica pod Baranami* serviu como o mais famoso cabaré político do país, até o final (e além) da era comunista.

Danzigue, *Teatr Syrena* e o cabaré *Szpak* de Varsóvia. No mesmo ano de 1955, começa a publicar primeiras críticas de teatro para o jornal *Echo Krakowa*. Deixará esse ofício depois de um ano e meio. Na mesma época, publica um romance satírico, *Maleńkie lato*. Um ano mais tarde, viaja pela primeira vez para fora do país, conhece a União Soviética: Baku, Odessa, Crimeia, Moscou, Kiev.

Em 1956, no cenário internacional, aconteceram eventos que tiveram impacto profundo no bloco oriental e no relacionamento da União Soviética com seus estados satélites na Europa Central e Oriental. Na Polônia, o degelo polonês marcou uma mudança na política do país na segunda metade do ano. Embora menos dramático que a Revolução Húngara de 1956⁶³, o outubro polonês teve grande importância na vida dos cidadãos: foi um ano de transição. A situação internacional enfraqueceu significativamente a facção stalinista da linha dura na Polônia. Os protestos dos trabalhadores em junho na cidade polonesa de Poznań foram um sinal evidente de insatisfação das pessoas com a situação. Após negociações breves, mas tensas, os soviéticos deram permissão a Gomułka⁶⁴ para permanecer no controle e fizeram várias outras concessões, resultando em maior autonomia para o governo polonês. As concessões significaram uma liberalização temporária para os cidadãos, mas, com o passar do tempo, o regime de Gomułka se tornou mais opressivo. No entanto, a era do stalinismo na Polônia havia terminado.

Nesse contexto histórico, em 1957, novamente pela editora *Wydawnictwo Literackie*, Mrożek publica uma outra coletânea de contos, *Słoń (O Elefante)*, que acaba sendo premiada pela *Przegląd Kulturalny* (Revista Cultural), semanário sociocultural publicado em Varsóvia em meados dos anos 1950 pelo órgão oficial do Conselho de Cultura e Arte.

Quarenta e dois contos da coletânea *O Elefante* são histórias concisas e humorísticas, aparentemente sem relação entre si. No entanto, existe um fio comum: o gosto pelo absurdo e pela paródia em um contexto de aparente normalidade da vida cotidiana da sociedade polonesa. O que é surpreendente nessa coletânea é que um autor tão jovem, com apenas 27 anos de idade, tenha sido capaz de apresentar uma combinação de frescor intelectual e maturidade. Outro fato curioso é que os censores da época não censuraram seus textos, talvez por não conseguirem entender seu sarcasmo.

⁶³ Revolução Húngara de 1956 (23 de outubro-10 de novembro) – uma revolução nacional contra a República Popular da Hungria e suas políticas impostas pelos soviéticos, foi a primeira grande ameaça ao controle soviético desde que o Exército Vermelho expulsou a Alemanha nazista de seu território no final da Segunda Guerra Mundial.

⁶⁴ Władysław Gomułka (1905-1982) – líder comunista polonês, membro do Partido Comunista da Polónia (*Komunistyczna Partia Polski*) a partir de 1926.

O conto que deu nome a toda a coletânea, *O Elefante*, é um conto muito curto, cheio de ironia e sarcasmo. Conta a história de um zoológico mal administrado, cujo diretor é uma pessoa ambiciosa e dedicada ao socialismo, mas que pouco se interessa pela qualidade da instituição e dos animais que vivem nela. O diretor propõe uma solução para diminuir os gastos com o zoológico: substituir um verdadeiro elefante por um elefante de borracha. Os trabalhadores do zoológico obedecem à ordem do diretor e começam a inflar o animal de borracha com gás. Um dia, durante uma visita oficial de alunos, o elefante começa a voar apesar de ser – como garante o professor, no seu pomposo discurso – um dos animais mais pesados do mundo. As crianças sentem-se enganadas, deixam de estudar e se tornam vândalos. O conto é uma representação divertida da retórica e da realidade social na Polônia.

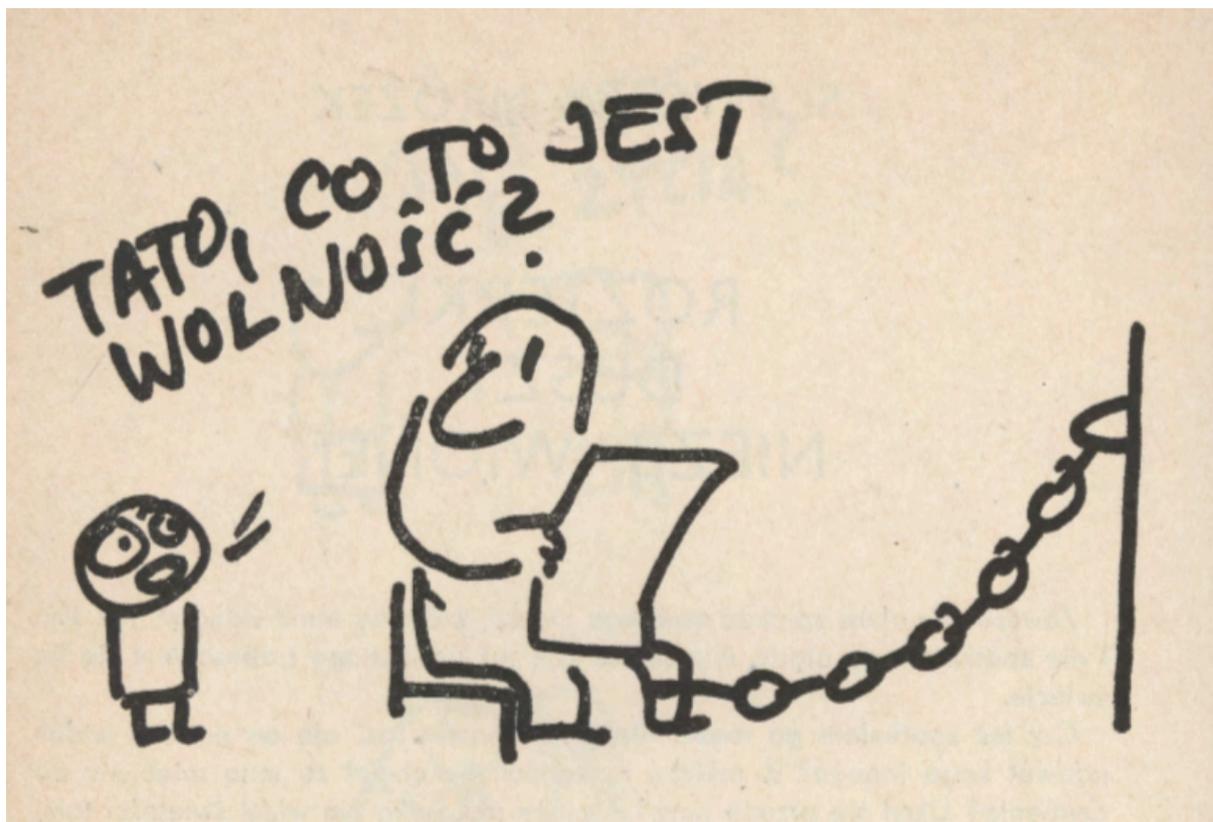
Alguns contos do autor polonês, *A Esperança* e *Na montanha de vidro*, foram traduzidos para o português por Henryk Siewierski e publicados na *Revista USP* em 1990⁶⁵. Recentemente, em 2017, nos *Cadernos de literatura em tradução*, foi publicado outro conto de Mrożek, *Expresso noturno*, dessa vez na tradução (também direta do polonês) de Paulo Chagas de Souza⁶⁶.

Sua maneira de ver um mundo cheio de contradições e hipocrisia trouxe a Mrożek um reconhecimento, primeiro no seu país, e, logo na década de 1960, também no exterior, especialmente nos países da Europa Ocidental, como Alemanha, França, Itália. Ainda na década de 1950, quando Mrożek começou a sua aventura no mundo das artes como autor de charges, contos e pequenos textos satíricos escritos para os palcos, os poloneses citavam trechos de seus contos, compravam as revistas que continham suas charges, se identificavam com a visão da realidade apresentada por ele. Com um olhar agudo e crítico, ele soube identificar as falhas do sistema político implementado na Polônia depois da Segunda Guerra Mundial e descrevê-las de forma inteligente, humorística e simples. Os seus textos, que revelavam as contradições de um sistema cultural pró-soviético, conseguiam chegar a todas as camadas da sociedade polonesa do pós-guerra. Uma experiência coletiva de conviver com doses bastante elevadas de absurdo presente na vida cotidiana do povo polonês trouxe ao jovem dramaturgo reconhecimento não apenas da parte dos leitores, mas – um fato curioso – até da parte do governo.

⁶⁵ MROŻEK, Sławomir (1990). Dois contos. *Revista USP*, (6), 139-140. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i6p139-140>. Nesta edição da revista há vários capítulos dedicados à literatura polonesa, alguns deles dedicados a Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, textos traduzidos de Czesław Miłosz e Leszek Kołakowski, entre outros textos dedicados a literatura da Europa Central.

⁶⁶ SOUZA, Paulo Chagas de (2017). Expresso Noturno, de Sławomir Mrożek. *Cadernos de literatura em tradução*, (17), 150-156. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/131852> (Acesso em 26 de dezembro de 2019.)

Figura 2 - Charge de Sławomir Mrożek publicada no programa da peça *Ambasador*, Varsóvia, 1981.



- Pai, o que é a liberdade? (tradução nossa)

Com menos de trinta anos, Mrożek torna-se um escritor reconhecido na República Popular Polonesa. Naquela época, os escritores tinham status social elevado e posição de prestígio, o que significa que ele começava a ter uma série de benefícios oferecidos pelo governo. Esta situação começa a incomodá-lo.

No final de 1957, Mrożek viaja para Paris, onde assiste pela primeira vez a *A cantora careca*, de Eugène Ionesco, considerada a primeira obra da corrente batizada Teatro do Absurdo, mas não consegue entender a linguagem. Acredita, porém, ter absorvido algo daquela experiência.

Mrożek tem também uma experiência como ator: em 1958, atua no filme *Rondo* (dirigido por Janusz Majewski), realizado pelos estudantes da Escola Nacional de Cinema, Televisão e Teatro em Łódź, a principal academia polonesa para futuros atores, diretores, fotógrafos, operadores de câmera e equipe de TV.

No mesmo ano, tem lugar a estreia de *Os Polícias* no *Teatr Dramatyczny* em Varsóvia. O texto dramático é publicado na revista de teatro *Dialog* (nr 6 de 1958). Nesse texto, as pessoas

acabam prendendo umas às outras, numa crítica ao regime totalitário da Polônia da época. Mas o fato de sua crítica ao regime político ser indireta lhe permite continuar publicando os seus textos. Vale a pena destacar aqui um detalhe relativo à tradução dessa obra no Brasil, onde foi solicitada autorização da censura para a peça *Polícia ou Beco sem saída*, com tradução de Zbigniew Ziembinski⁶⁷.

O traço marcante de sua obra é o humor, que se manifesta no ato de desmascarar a hipocrisia das pessoas e os mecanismos dos sistemas políticos. Com grande dose de ironia, ele aborda, nos seus primeiros textos, questões existenciais por meio de uma reflexão acerca do indivíduo em relação à história e à sociedade, muitas vezes tendo que assumir um padrão de comportamento interpessoal. Descreve um mundo que se rege com base em regras distorcidas e sujeitas a esquematização, onde o indivíduo se sente obrigado a assumir um papel predefinido, nem sempre correspondente à sua verdadeira essência.

No ano seguinte, publica, na mesma revista, *O martírio de Pedro Ohey* (traduzido para o português, anos mais tarde, por Yan Michalski). O texto ganha o segundo prêmio no concurso de peças para a televisão.

Em 1959, passa dois meses nos Estados Unidos com a bolsa Harvard University Summer School International Seminar, e, no caminho de volta, visita a França e a Itália. Depois da viagem, sai do Partido Operário Unificado Polonês.

Em novembro de 1959, Mrozek casa-se com a artista plástica Maria Obremba e ambos mudam-se para Varsóvia. No mesmo ano, a sua peça *Os Polícias* ganha a primeira encenação estrangeira, em Francoforte do Meno, no *Kleines Theater am Zoo*, com direção de Fritz Remond.

Em 1960 publica, sempre na revista *Dialog*, a peça *Indyk (Peru)*, sem tradução para o português). É uma farsa em dois atos, em que Mrozek lida com o mito romântico tão presente na literatura nacional polonesa. Todos os personagens da farsa estão infectados com total indolência. Nessa atitude se assemelham ao povo polonês na época do comunismo. Nem ideais nobres nem mesmo a vontade habitual de agir podem se transformar em atividade real e acabar com a desesperança que prevalece em todos os lugares. É um texto que trata de "crise de valores": os camponeses não querem semear nem arar, os habitantes do principado não estão

⁶⁷ Cf. O Projeto Arquivo Miroel Silveira – A censura em cena. In: *Uma biblioteca realizando pesquisa: o acervo Miroel Silveira e a sua recuperação – um enfoque multidisciplinar* por Alalúcia dos Santos Viviani Recine, Bárbara Júlia Menezello Leitão e Karina Ribeiro Yamamoto (INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003.

motivados a fazer nada, já que suas necessidades básicas são atendidas e não há chances de atender às aspirações mais elevadas.

Nos anos seguintes escreve peças de um ato: *Em alto mar*, *Strip-tease* (sobre essas peças vamos falar mais amplamente nos próximos capítulos desta tese) e textos de teatro que ainda não têm tradução para o português: *Karol*, *Zabawa*, *Kynolog w rozterce*, *Czarowna noc*, *Śmierć porucznika*. Viaja para Itália, Inglaterra e antiga Iugoslávia. Suas peças *Em alto mar*, *Strip-tease* e *Karol* estreiam na Polônia.

Em alto mar fala de três sobreviventes em uma balsa: Magro, Médio e Gordo. Os três têm que lidar com o sério problema de escassez de comida. Um deles deve ser comido para garantir a sobrevivência dos outros dois. Primeiro, eles querem sortear alguém, depois organizam eleições, mas, no final, decidem que Magro morrerá porque ele supostamente “deveria” se sacrificar em prol do bem maior. Além disso, dizem que, dessa forma, ele realiza uma missão nobre e se dedica à causa. Magro acredita nessas garantias e faz um discurso patético antes de se despedir da vida.

Em *Strip-tease*, dois senhores, presos em uma sala, assumem duas posturas diferentes diante de uma situação bizarra em que sua liberdade está sendo ameaçada pela estranha presença de uma Mão gigantesca: o senhor I tenta fingir estar livre e o senhor II tenta recuperar a liberdade real até que a Mão sobrenatural toma seus ternos, desnudando-os em sentido literal e moral. Então a Mão algema os homens e põe capuzes nas suas cabeças, revelando o verdadeiro significado da liberdade.

Na peça *Karol*, um velhinho cego com uma arma, acompanhado do neto, procura um oftalmologista. O velho, além de não enxergar quase nada, sofre de demência; o neto, por sua vez, é um sujeito agressivo e grosseiro, que se parece com a personagem Edek da peça *Tango*. Os dois estão à procura de um certo Karol (que ninguém sabe quem é), a quem o velho quer matar. Um desafio difícil, considerando o fato de que o velho não enxerga bem. O oftalmologista faz de tudo para não ser confundido com Karol: se esconde atrás do sofá e jura que não é Karol, que sequer o conhece. No final, o velho e seu neto desistem, mas antes de deixarem o consultório avisam ao oftalmologista que, se Karol aparecer, ele deve ligar para eles. O oftalmologista respira aliviado quando os dois deixam o seu consultório, mas logo depois o telefone toca, e uma voz desconhecida diz ao médico: "Aqui é Karol. Estarei no seu consultório em breve". O oftalmologista pensa um momento e liga para o velho. Nesse momento, ele resolve aliar-se às forças do mal. Aqui está o problema central do texto: o oftalmologista não precisava informar o velho da chegada do tal Karol (até o final não sabemos quem de fato é esse personagem que dá nome à peça). Mas, mesmo assim, ele se colocou do

lado dos possíveis assassinos, do lado do mal. Foi da espontânea vontade dele escolher essa, e não outra, opção. A situação é inicialmente engraçada, o público tem vários momentos de riso, as situações apresentam alto nível de humor, mas, afinal, o texto mostra a natural tendência humana de se aliar à maldade.

Já nas primeiras peças de teatro, Mrożek constrói, de forma clara e bem explícita, uma situação absurda na qual se confrontam estereótipos e personagens bem definidos e contrastantes entre si. O olhar atento do dramaturgo observa os comportamentos humanos nas situações que exigem que o protagonista assuma uma postura clara diante de uma questão de caráter moral ou ético (como observamos na peça *Em alto mar*, *Strip-tease* e *Karol*). Em seguida, através de uma linguagem clara e direta, o texto revela as contradições na ação dos protagonistas. Nas suas peças, Mrożek levanta a questão da moralidade e das regras éticas de conduta, mostrando as imperfeições ou falhas das normas sociais, políticas ou culturais existentes. Essas normas às vezes obrigam o homem a assumir uma postura não autêntica, mas uma postura que esteja de acordo com um certo molde ou padrão predefinido. Mrożek é um realista, seus textos se caracterizam por rigor, disciplina estrutural e lógica. Uma organização estrutural do texto dramático permite apresentar sérias questões filosóficas e morais de forma acessível, através da linguagem cênica.

Com apenas 32 anos de idade, recebe um importante prêmio literário polonês independente, o Prêmio *Kościelski*, concedido desde 1962 pela Fundação *Kościelski*, em Genebra. O júri concede prêmios anuais a "escritores promissores" até os 40 anos de idade. Mrożek, junto a Andrzej Brycht, Andrzej Busza e Jan Rostworowski, é um dos primeiros escritores a receberem esse prêmio.

Em 1963, a editora *Wydawnictwo Literackie* em Cracóvia publica num livro só todos os textos dramáticos do autor. As suas obras (contos e textos de teatro) ganham traduções para o alemão, italiano, húngaro, tcheco, espanhol. Com essas traduções, nos teatros da Europa começam a ser apresentadas as montagens dos textos dramáticos do autor polonês.

A popularidade de Mrożek cresce, mas ele mesmo sabe que ela é um resultado de pura coincidência: a sua maneira de ver o mundo e seu estilo literário simplesmente responderam à necessidade geral do público polonês, cansado de ver muitas bizarrices inexplicáveis na realidade socialista do país.

No mesmo ano de 1963 (3 de junho), Mrożek viaja para a Itália com sua esposa Maria e o casal decide não voltar para a Polônia. Fixam residência em Chiavari, onde ficam por cinco anos. Durante esse período, Mrożek tem que enfrentar problemas burocráticos com o governo polonês da época. Por quinze anos não volta para a Polônia, onde seus livros continuam a ser

publicados (com um intervalo de alguns anos depois de 1968). A partir desse ano, Mrožek torna-se um autor reconhecido fora do país, mas, mesmo tentando mudar a sua poética e se afastar do estilo de dramaturgia praticado por ele ainda na Polônia, a sua imagem no exterior está fortemente ligada à imagem de um dramaturgo do bloco soviético marcado pelas suas primeiras peças de teatro, muitas vezes identificadas com o Teatro do Absurdo. Não podemos esquecer, porém, que durante os trinta anos da sua emigração, ele escreveu aproximadamente vinte peças de teatro, sendo um dos dramaturgos poloneses mais presentes nos palcos internacionais.

Em 1964 publica *Tango*, como sempre, na revista *Dialog*. Pela coletânea de contos com o título *Elefante* ganha na França o prêmio *Prix de l'Humour Noir*, e pelos trabalhos literários dos anos 1963-1964 ganha o prêmio da Fundação Alfred Jurzykowski em Nova York.

Seus textos ganham novas traduções para o sueco, finlandês, e francês. *Tango* ganha traduções para várias línguas e a peça é apresentada em teatros de vários países europeus. Mrožek realiza viagens para França, Alemanha Ocidental, Suíça, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos. Em 1967, publica outros quatro textos de teatro: *Poczwórka*, *Dom na granicy*, *Woda*, *Testarium*. Uma coletânea de obras teatrais ganha a tradução para o inglês: *Six plays (The martyrdom of Peter Ohey, Enchanted night, The Police, Out at sea, Charlie, The Party)*. No mesmo ano, *Tango* ganha tradução para o japonês.

Das peças acima citadas, vamos apresentar brevemente apenas uma, que nos parece mais interessante. Sinalizamos também que, em 2018, esse texto foi traduzido para o português pelos integrantes do teatro Pisca-Pisca de Varsóvia e apresentado no Instituto Camões na capital polonesa. O assunto da peça *Casa na fronteira* é parecido com aquele apresentado em *Um tigre no banheiro*, ou seja, o comportamento humano “normal” em situações absurdas. Dessa vez, porém, não é a presença de um tigre imaginário que perturba a ordem natural do dia-a-dia vivido por uma família de uma pacífica casa pequeno-burguesa. Como pode ser deduzido do título, o problema que vai ser enfrentado pela família tem a ver com a casa que irá se tornar um ponto fronteiro de grande importância. Os moradores da casa vão se tornar vítimas dos jogos políticos e diplomáticos, e cada movimento errado pode se tornar uma violação do direito internacional. Por essa razão, os moradores precisam prestar muita atenção ao se movimentarem de um cômodo para o outro ou até ao conversarem entre si ao redor de uma mesa, já que uma parte dela pertence a um país e a outra, ao outro. Eles tentam se comportar normalmente em uma situação anormal, absurda e grotesca, e tudo é mostrado com a maior naturalidade, como se a intervenção de alguns intrusos no espaço privado de uma casa fosse

coisa aceitável e totalmente normal. Não é, por acaso, uma imagem da sociedade polonesa na época do comunismo? Não foi essa a verdadeira inspiração do dramaturgo?

Em fevereiro de 1968, Mrožek muda-se de Chiavari para Paris, vindo a receber a cidadania francesa em 1978. Logo depois de fixar residência em Paris, acontecem dois eventos significativos no cenário político e social europeu. Em maio, jovens estudantes na França iniciam uma série de protestos que representam a separação irreconciliável de duas gerações, a separação moral da sociedade e dos costumes, entre conservadores e liberais. Três meses depois, acontece a invasão da Tchecoslováquia por parte das tropas do Pacto de Varsóvia. Mrožek não fica indiferente diante desse acontecimento, que envolve a participação da República Popular Polonesa. Escreve uma carta de protesto contra a participação do exército polonês na invasão da Tchecoslováquia⁶⁸. A carta, publicada no *Le Monde* em 28 de agosto de 1968, e na revista *Kultura*⁶⁹, provoca a insatisfação das autoridades polonesas. Em resposta à ordem de retorno imediato ao país, Mrožek pede asilo à França. As autoridades da República Popular da Polônia proíbem a publicação de suas obras e a exibição das suas peças. No seu país de origem, Mrožek ganha a fama de traidor, depravador da juventude, que desrespeita a tradição polonesa e os valores patrióticos, começa a ser visto como um Judas da sua pátria socialista. Todos esses novos atributos só ajudam Mrožek com argumentos para receber o asilo político da França. E ele também percebe que começa a ser mais respeitado pelos leitores. Os exemplares dos seus livros que não foram confiscados pelo governo ganham maior valor no mercado negro e circulam entre o povo polonês. A censura das obras de Mrožek na República Popular da Polônia dura alguns anos e termina no começo da década de 1970.

Mrožek fixa residência em Paris, mas continua viajando, para os Estados Unidos, Alemanha Ocidental, Suíça, Canadá. Em 1969, morre sua esposa em decorrência de um câncer. Na primeira metade de 1970, Mrožek reside nos Estados Unidos, principalmente em Nova York, a convite da Fundação Ford. No mesmo ano, *Tango* recebe um prêmio da crítica espanhola como a melhor peça de autor estrangeiro. Um ano mais tarde, Mrožek pede a retirada do seu nome da lista dos associados à União dos Escritores Poloneses. A peça *Vatztav* tem a sua estreia em *Theater am Neumarkt* em Zurique, e o número de estreias internacionais das suas

⁶⁸ A invasão da Tchecoslováquia foi uma invasão militar de tropas de cinco países socialistas do Tratado de Varsóvia (URSS, República Democrática Alemã, República Popular da Polônia, República Popular da Hungria e República Popular da Bulgária). Na noite entre 20 e 21 de agosto de 1968, os países membros do Tratado de Varsóvia invadiram a República Socialista da Tchecoslováquia, a fim de deter a Primavera de Praga e suas reformas, que foram uma tentativa de liberalização política de Alexander Dubcek.

⁶⁹ Revista *Kultura* – uma importante revista literária polonesa publicada entre 1947 e 2000 pelo Instituto Literário, inicialmente em Roma, depois em Paris. Foi editada e produzida por Jerzy Giedroyc. Reunia textos dos principais intelectuais poloneses.

peças segue em alta. *Vatylav* é uma farsa cômica e política, que foi apresentada em vários festivais teatrais, entre eles o Stratford Festival, na Broadway, e no Edinburgh Festival Fringe. Nela, são apresentadas as injustiças da civilização. “Descrito como um conto de fadas historiosófico, é, de fato, uma grande alegoria teatral, referindo-se aos melhores modelos clássicos: uma alegoria do amargo destino de um homem, acima de tudo, um polonês, do destino da Europa e de nossa nação”⁷⁰.

A primeira e única viagem de Mrozek para o Brasil acontece em julho de 1972. A respeito da estada dele no Rio de Janeiro vamos falar mais amplamente no Capítulo 3 desta tese. No mesmo ano, recebe um prêmio nacional da Áustria pela obra completa e pela contribuição à literatura europeia. Na Polônia, a proibição de publicar seus livros gradativamente diminui e são publicados seus textos de teatro *Szczęśliwe wydarzenie* e *Rzeźnia*. Nos anos seguintes (1973-1974) leciona na Pennsylvania State University, nos Estados Unidos. Depois de ter participado de algumas conferências em diferentes universidades americanas (entre elas a University of Wisconsin-Madison), viaja para o Canadá e a América do Sul. Depois dessa viagem, começa sua estada em Berlim Ocidental (1974-1975) com a bolsa *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD; em português, Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), a maior organização alemã no campo de intercâmbio acadêmico.

Em 1974, publica na revista *Dialog* um dos seus textos mais emblemáticos, *Os Emigrados*, que, nos anos seguintes, ganha várias traduções (as primeiras são para o francês, de Gabriel Mérétyk, e para o alemão, de Christa Vogel). A estreia teatral de *Os Emigrados* tem lugar em março de 1975 na Suécia, com direção de Goran Bohman. A estreia sueca é seguida pela estreia em Berlim Ocidental (em maio de 1975, com direção de Günter Krämer). Só em dezembro do mesmo ano acontece a estreia polonesa no *Teatr Współczesny* em Varsóvia (direção de Jerzy Kreczmar). O sucesso de *Os Emigrados* é muito grande. Em 1976, a montagem é apresentada em Viena, Madrid, Copenhague, Londres e nos anos seguintes em Bucareste, Haia, Jerusalém, Nova York, Sofia, Costa Rica, Cidade do México, Budapeste e Tóquio.

Em meados da década de 1970, Mrozek publica outras peças de teatro: *Garbus*, *Krawiec*, *Lis filozof*, *Polowanie na lisa*, *Serenada*. Dirige, também, em 1977, o filme *Amor*, com roteiro de autoria própria, para uma emissora de televisão alemã, *Süddeutscher Rundfunk*. Em 1978, depois de 15 anos sem pisar o solo polonês, volta para visitar a Polônia. Um ano mais tarde, dirige outro filme para a *Süddeutscher Rundfunk*, *Powrót*.

⁷⁰ CHYNOWSKI, Paweł. Jarocki, Dejmek, Grzegorzewski. *Życie Warszawy* nr 27, 3 de fevereiro de 1981.

Em 1981, após a suspensão da lei marcial⁷¹, Mrożek publica *List do cudzoziemców* (*Carta aos estrangeiros*), nos jornais *Le Monde* e *International Herald Tribune*. Pelo mesmo motivo, renuncia à colaboração com a imprensa polonesa (*Szpilki*) e a televisão polonesa. Suas peças *Ambasador*, *Vatzlav* e *Alfa* são proibidas na Polônia pela censura.

Ambasador é uma peça que foi interpretada como um texto sobre a dependência da Polônia da União Soviética. Mas, tirando o contexto político, a peça pode ser tomada também como um grande conflito entre cultura/civilização (na pessoa do Embaixador) e grosseria/primitivismo (na pessoa do Plenipotenciário).

O público pegou todas as alusões com perfeição, sentindo-se durante a apresentação como em um comício da oposição. Apesar das dúvidas, a apresentação de Erwin Axer provou que o texto de Mrożek se defende em todas as circunstâncias, também livre de um contexto estritamente político. Torna-se um tratado sobre a dignidade humana e o preço a ser pago por sua preservação. É por isso que desde o início nos identificamos com o embaixador, porque seu comportamento se torna uma metáfora de significado universal⁷².

Em 1984, Mrożek recebe o prêmio da União dos Escritores Poloneses no Exterior (pela obra completa), e, no ano seguinte, o prêmio da Fundação Alfred Jurzykowski em Nova York (pelos textos dramáticos).

O exílio de Sławomir Mrożek dura trinta e três anos. Depois de uma longa estada na França e em Berlim Ocidental, em 1989, o escritor e sua segunda esposa⁷³ se estabelecem no México, na fazenda *La Epifania* entre a Cidade do México e Puebla. Em 1990, participa do Festival Mrożek em Cracóvia, organizado por ocasião do seu aniversário de 60 anos. O festival dura duas semanas. No mesmo ano, em Berlim, acontece um simpósio polono-alemão dedicado à obra do autor polonês. No começo dos anos 1990, na Alemanha e na França, são publicadas as obras completas de Mrożek.

Na década de 1990, a editora suíça Diogenes, responsável pela publicação de obras de autores como Friedrich Dürrenmatt, publica todas as obras de Mrożek em alemão, o que reforça o renome do autor, colocando-o do lado dos maiores dramaturgos do século XX, como Beckett e Dürrenmatt.

⁷¹ Durante o período de lei marcial na Polônia (13 de dezembro de 1981-22 de julho de 1983) o governo da República Popular da Polônia restringiu drasticamente a vida dos cidadãos em uma tentativa de esmagar a oposição política. O país manteve-se em paz durante este período, mas os movimentos de oposição (como a *Solidarność*) foram proibidos e seus líderes, presos. Milhares de ativistas da oposição foram internados sem acusação e mais de 100 pessoas foram mortas (baseado em texto de Wikipedia).

⁷² [sem autor], *Ambasador*. *Życie Warszawy*, nr 208, 6 de setembro de 1997, tradução nossa.

⁷³ Depois da morte de Maria Obremba, Mrożek casou-se em 25 de outubro de 1987 com a diretora de teatro mexicana Susana Osorio, nascida em 1951.

Em 1991, em Estocolmo, acontece o festival de teatro de Mrożek, do qual o autor participa. Volta a morar na Polônia em 1996, onde publica breves textos para o jornal polonês *Gazeta Wyborcza*, entre outros trabalhos.

Em 2002 sofre um AVC e fica afásico. Naquela época, aos 72 anos, é considerado um dos maiores escritores poloneses contemporâneos. Como escritor de prosa, dramaturgo e ilustrador, Mrożek é mencionado entre os candidatos ao Prêmio Nobel de Literatura, tendo escrito centenas de contos e muitos textos de teatro.

Sua recuperação do AVC demora alguns anos. A partir de um exercício proposto pela terapeuta Beata Mikołajko, Mrożek escreve suas memórias para fins terapêuticos, e o resultado desse exercício torna-se um livro autobiográfico, *Baltazar. Autobiografia*. A ideia proposta pela terapeuta é mergulhar de forma metódica na memória e recuperar experiências, imagens e pensamentos para combater a afasia (a perda da capacidade de usar a linguagem, tanto na fala quanto na escrita) causada pelo derrame. Mrożek, que sempre tratou da questão da identidade (nacional, social, cultural) com admirável coragem e determinação, usa o caso de sua própria doença para abordar o problema fundamental do homem, que é a autoidentificação do indivíduo.

Em junho de 2008, Sławomir Mrożek deixa sua terra natal novamente para se estabelecer em Nice, no sul da França, devido ao clima mais favorável à saúde. Cinco anos mais tarde, em 15 de agosto de 2013, morre no hospital de Nice, aos 83 anos de idade. Suas cinzas são enterradas no Panteão Nacional em Cracóvia. As cerimônias fúnebres ocorrem em 17 de setembro de 2013 na igreja de São Pedro e São Paulo, em Cracóvia.

2.2. A formação ideológica do autor

A tese que estamos defendendo, como resultado da pesquisa desenvolvida ao longo dos últimos quatro anos, é a de que a recepção das obras dramáticas de Sławomir Mrożek no Brasil se deu de forma frutífera: as obras do autor polonês ganharam outra vida, foram recriadas por grupos brasileiros, e começaram a ganhar novas interpretações considerando o contexto local (diferente do contexto de origem da obra – seja temporal, geográfico, político, social ou cultural). Graças a essas adaptações, realizadas por diretores e outros integrantes dos grupos de teatro no Brasil, a obra dramática de Sławomir Mrożek conseguiu dialogar com a realidade do público brasileiro.

Precisamos destacar que as obras de Sławomir Mrożek nasceram como resultado de um processo intelectual de observações e reflexões acerca da realidade, desenvolvido por um autor

polonês nascido em 1930, e, como consequência disso, ativo observador de um cenário político bastante complexo. Sławomir Mrożek, entre os nove e os catorze anos de idade, presenciou os desastres da Segunda Guerra Mundial. Mesmo “escondido” durante os anos da guerra com a família num povoado minúsculo no sudeste polonês, teve contato (se não direto, com certeza indireto) com as crueldades provocadas pelas circunstâncias de um dos maiores conflitos mundiais, que provocou a morte de milhões de pessoas. A Polônia foi palco de muitas atrocidades impensáveis num mundo civilizado, com o qual a Europa costumava e costuma se identificar. Campos de concentração, campos de extermínio, câmaras de gás, marchas para a morte – essa era a realidade muito próxima ao povoado no qual o jovem Sławomir Mrożek passou os anos da guerra.

Acreditamos profundamente que não havia como viver naquele lugar e naquele momento histórico e não sofrer sequelas psicológicas causadas pelo que se tinha visto, ouvido, vivido, presenciado, de forma direta ou indireta. Mrożek teve a oportunidade de elaborar uma série de reflexões acerca do totalitarismo nazista, que foi responsável pelo sofrimento de muitas pessoas. O seu pensamento crítico acerca do nazismo e do fascismo foi expresso no seu texto para o teatro publicado em 1980, *Pieszo* (sem tradução para o português). Ao longo da leitura desse texto, podemos perceber que a guerra deixou marcas em todos: velhos e jovens, homens e mulheres. A jovem garota, uma das protagonistas da peça, nem sabe quem é o pai do seu filho, porque muitos a estupraram durante a guerra. Um homem está ferido, seu filho anda com um casaco pequeno e sapatos apertados e sonha em ir ao ginásio. O pai, por sua vez, sonha com uma vida normal, sem ter que enfrentar o medo todos os dias: “Você sai para a rua e caminha como se nada tivesse acontecido. Se quiser voltar, você volta e se quiser passear, você passeia. E se você não gostar de algo, imediatamente você fala alto para que os outros ouçam”. Ele garante ao filho que, depois da guerra, ele poderá jogar futebol e ir ao teatro, está cheio de otimismo: “A América cuidará de nós”.

O cenário do pós-guerra é triste – as pessoas carregam traumas e sofrimentos, perdas de entes queridos, de bens materiais, de segurança, de saúde. O fim da guerra significa, então, um momento complexo: como lidar com tanto sofrimento diante de um momento aparentemente feliz de libertação, otimismo, esperança na rápida recuperação, mas, ao mesmo tempo, angústia diante do desconhecido, insegurança causada pelos acordos assinados entre Estados Unidos (que seriam – assim se esperava – os libertadores da Polônia), União Soviética e Reino Unido, que decidiram o futuro do pós-guerra da Europa. A Conferência de Yalta desenhou uma nova ordem mundial, e um dos resultados das decisões tomadas durante a conferência foi a divisão das zonas de influência entre o Oeste e o Leste e a colocação da Polônia dentro da influência

política da União Soviética. Os acordos firmados durante a Conferência de Yalta determinaram de forma fundamental a ordem mundial durante a época da Guerra Fria, definindo zonas de influência dos dois blocos antagônicos: capitalista e socialista. A Polônia ficou do lado do bloco socialista.

Na onda de um inicial entusiasmo pelas ideias socialistas (com suas teorias que tendem a uma transformação da sociedade na direção da igualdade ou, pelo menos, proporcionalidade, de todos os cidadãos, no plano econômico, social e jurídico), Sławomir Mrożek se identificou, como acabamos de mencionar, com *Związek Młodzieży Polskiej* (Associação da Juventude Polonesa), uma organização juvenil comunista polonesa. Naquela época, Mrożek trabalhava como jornalista e escrevia vários artigos e reportagens de acordo com o pensamento oficial partidário. Só anos depois, ao deparar com a hipocrisia existente no aparato do poder, o já aclamado então jovem autor resolveu interromper suas relações com as organizações ligadas ao partido e deixou a Polônia. Foi uma decisão corajosa, considerando o fato de que Mrożek estava no auge da popularidade, fama e reconhecimento.

Jan Błoński escreveu no seu livro *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka* (*Todas as peças de Sławomir Mrożek* – sem tradução para o português) que o stalinismo muitas vezes quebrou ou pelo menos descarrilou os artistas. Paradoxalmente, o stalinismo fortaleceu Mrożek porque lhe mostrou *de visu* qual é a força de um estereótipo, de um código imposto e de uma forma interpessoal⁷⁴. Eis a grande vantagem que esse sistema resultou para o crescimento artístico e intelectual do dramaturgo.

Na República Popular da Polônia dos anos 1950, começou a circular um ditado, “essa situação é de Mrożek”, para se referir a uma situação absurda, grotesca. Isso confirma a grande notoriedade do autor e a sua capacidade de identificar certas características absurdas presentes no sistema do socialismo real e de mostrá-las de forma acessível ao leitor, ao mesmo tempo em que conseguia driblar a censura. Suas peças teatrais – escreve Henryk Siewierski no livro *História da literatura polonesa* – “politicamente incorretas, mas suficientemente absurdas e parabólicas para escapar da censura – consagraram-no o rei do teatro moderno na Polônia”⁷⁵.

A doutrina do socialismo real foi caracterizada pela dominação do partido marxista-leninista em todas as esferas (desde a legislação até a vida privada dos cidadãos). Essa doutrina exerceu o monopólio da ideologia e da economia nacionalizada. A censura estava presente no campo das artes e da cultura. Foram proibidas a circulação de publicações não autorizadas pela censura e atividades políticas e sociais fora de organizações estritamente controladas pelas

⁷⁴ Cf. BŁOŃSKI, Jan. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002.

⁷⁵ SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora UnB, 2000, p. 194.

autoridades. A doutrina do socialismo real foi caracterizada também por inúmeros desvios das idéias teóricas declaradas. Esses desvios tornaram-se muitas vezes temas centrais da reflexão de Mrożek. Não podendo mais aceitar essa hipocrisia, em 1963 Mrożek resolveu fixar residência na Itália. A aversão do autor polonês ao totalitarismo nazista (baseada em vivências e lembranças da Segunda Guerra Mundial), se juntou à aversão ao totalitarismo comunista (vivido com inicial entusiasmo no período do pós-guerra). A partir dessas experiências vividas na própria pele – as crueldades da Segunda Guerra Mundial e a hipocrisia e insuficiência do regime comunista imposto na Polônia após o fim da guerra –, no pensamento crítico do autor polonês nasceu uma grande aversão aos sistemas totalitários, tanto de direita quanto de esquerda. Ambos os totalitarismos se reduzem, no final das contas, aos mesmos mecanismos, possuem a mesma dinâmica e os mesmos métodos de manipulação, ambos usam a censura para anular o discurso do inimigo ideológico.

Por essa razão, a peça *Tango*, que na Polônia é considerada uma das obras mais emblemáticas da dramaturgia polonesa no século XX, conseguiu dialogar perfeitamente com diferentes públicos em diferentes países com diferentes formas de organização política, econômica e social. Sendo um texto político, pode ser interpretado de uma forma em um país e de forma diferente num outro país, com outro sistema político. Ao mesmo tempo, é um texto em que “o conflito de gerações corresponde à contradição entre a ideologia da ordem e a ideologia da liberdade”⁷⁶.

O poder e a liberdade são temas preferidos de Sławomir Mrożek. Nas suas ideias, algumas delas elaboradas em forma de texto em prosa, de textos de teatro, outras até de charges (desenhos humorísticos), o autor polonês dá maior enfoque às questões relacionadas ao poder e ao comportamento humano que cada indivíduo assume diante dele. Nas peças como *Os Polícias*, *Um tigre no banheiro*, *Strip-tease*, *Em alto mar*, *Tango*, e até *Os Emigrados* (citamos aqui apenas as peças que foram apresentadas ao público brasileiro, sem contar vários textos em polonês e sem tradução para o português), observamos personagens que conversam, que são portadoras de determinadas visões de mundo, na maioria das vezes contrapostas em uma relação dialética, como conflito de ideias, como dois lados da mesma moeda – duas ideias contrapostas que dialogam (ou melhor: negociam) sobre uma questão universal: o poder. O poder institucionalizado (em *Os Polícias* – o poder precisa de instituições, sem elas o grupo que está no poder não tem chance de existir); a relação entre poder – soberania – dependência – submissão – influência (*Strip-tease*, *Em alto mar*); a sucessão do poder; os ciclos do poder;

⁷⁶ SIEWIERSKI, Henryk. Op. cit. p. 195.

as fases do poder, desde o entusiasmo até o esgotamento; e, conseqüentemente, o fim de um partido/grupo no poder (*Tango*). Mrożek vê o poder como algo temporário, falso, negociado. Às vezes, quem assume o poder não é o mais sábio, pelo contrário: muitas vezes, acontece de o mais bruto, o mais ignorante e o mais forte exercer o seu poder sobre os outros, como podemos observar no caso do Edek na peça *Tango*. Ele assume o poder apesar (ou graças ao fato) de não possuir nenhum dote de reflexão mais profunda a respeito da humanidade. A ferramenta através da qual ele chega ao poder é a força, a brutalidade, a arrogância, a falta de consciência, a falta de valores e de preocupação com a humanidade.

Outro assunto profundamente analisado por Mrożek nos seus textos é a liberdade. Até que ponto a liberdade individual de cada ser humano tem possibilidade de se manifestar e até que ponto ela é limitada pelas estruturas sociais ou nacionais? – pergunta-se várias vezes o autor polonês. Como é possível atingir a liberdade diante das limitações impostas pela sociedade em que o indivíduo vive e atua? Esses são temas muito caros a outro dramaturgo polonês, Witold Gombrowicz. O pensamento desse autor foi especialmente importante para o pensamento de Mrożek. A sua admiração por Gombrowicz revela-se com maior clareza nas inúmeras cartas que Mrożek enviou ao longo da sua vida a vários amigos intelectuais com os quais compartilhava suas ideias e angústias em frequente correspondência. Esses diálogos epistolares se desenvolveram ao longo das décadas vividas no exterior.

Mrożek emigrou para a Itália em 1963, lá fixando residência por 5 anos; depois disso, fez de Paris a sua casa por boas décadas, intercalando os períodos parisienses com longas temporadas na Alemanha Ocidental e várias viagens internacionais para acompanhar as estreias das suas peças nos mais variados lugares do mundo. Morando no exterior, longe da sociedade e das estruturas sociais em que tinha crescido e se formado como ser pensante, Mrożek manteve correspondência e troca de ideias com seus parceiros de teatro, como o diretor Erwin Axer (responsável por várias realizações teatrais de Mrożek na Polônia e na Alemanha Ocidental); o crítico de teatro Adam Tarn que, como redator da revista de teatro *Dialog*, foi responsável por publicar quase todas as peças de Mrożek; e o estudioso de literatura Jan Błoński, entre outros.

Nas cartas enviadas a eles, podemos perceber que boa parte das divagações e obsessões que Mrożek compartilhava com eles era relacionada a Witold Gombrowicz. Mrożek lamentava não ser tão claro na exposição das suas ideias quanto Gombrowicz. É quase inevitável perceber um pingô de ciúmes no que ele sentia pela grandeza e fama (que considerava merecida) do seu colega Gombrowicz. Com ele Mrożek certamente se identificava nas ideias relacionadas ao conceito de identidade: como a identidade nacional pesa na identidade individual, o quanto ser “polonês” pesa em ser “escritor/intelectual”; quanto a “polonidade” dos artistas pode ofuscar a

universalidade dos assuntos levantados por artistas poloneses; quanto essas características nacionais se tornam limitações na execução da plena expressão artística. São temas que Gombrowicz desenvolvia com gosto (nas peças dramáticas *Ivone, Princesa da Borgonha* e *Casamento*, mas também em seus *Diários*) e que eram igualmente fundamentais para o pensamento de Mrożek. Na nossa opinião, Mrożek queria chegar ao nível de Gombrowicz, reconhecia sua grandeza, ao mesmo tempo em que se considerava, de alguma forma, herdeiro intelectual dele, mas não tinha boa opinião sobre si mesmo. Se enxergava – talvez – como uma cópia menos original e menos brilhante de Gombrowicz.

Finalizando esta breve apresentação das influências históricas e políticas que tiveram papel importante na formação e na criação artística de Mrożek, não podemos negar que esse cenário lhe serviu como grande inspiração. As questões políticas, porém, começaram a desaparecer nas peças escritas depois de ele fixar residência fora do país. Vários textos escritos a partir dos anos 1970 tendem a ser mais universais, menos politizados (à exceção de *Os Emigrados, Pieszko* e *Portret*). Curiosamente, as peças que tiveram mais destaque, na Polônia ou no exterior, são aquelas escritas ainda na Polônia e elas têm forte apelo a questões políticas. Morando no exterior, Mrożek teve a oportunidade de absorver mais cultura europeia, à qual não tinha fácil acesso quando morava na República Popular da Polônia. Mencionou também, numa das cartas enviadas a Adam Tarn, que apenas afastado da Polônia ele podia se sentir livre como artista. Não precisava mais agradar às expectativas dos leitores nacionais nem comentar os absurdos da realidade num país do bloco soviético. Assumindo o papel de emigrante (e depois exilado), ele se livrou de certas limitações impostas pelo governo polonês. Conseguiu, assim, se expressar livremente como um artista independente não ligado a nenhum partido e a nenhum país. Na opinião de Adam Tarn, porém, Mrożek não conseguiu manter o mesmo nível artístico depois de ter abandonado o país. O crítico lhe dizia que, caso voltasse para a Polônia, Mrożek conseguiria melhorar a qualidade dos seus textos, porque na Polônia ele se alimentava com a realidade que ele entendia e que ele sabia transformar em obra de arte. Mrożek resolveu não voltar, apesar dos vários incentivos por parte de Tarn. Continuou sempre escrevendo em polonês, e suas peças continuaram por muitas décadas a despertar o interesse do público polonês. Mas suas peças escritas no exterior (à exceção de *Tango* e *Os Emigrados*) perderam o brilho dos primeiros textos, inclusive aquelas em um ato, com as quais Mrożek é até hoje identificado. Para concluir, faremos uso das palavras de Tadeusz Nyczek:

Muitas vezes enfatizaram a incrível, quase inconcebível e difícil [capacidade] de compreender a escala de suas possibilidades criativas. Seja os desenhos aos quais ele permaneceu fiel por mais tempo, seja a prosa grotesco-filosófica, um dos pontos mais altos da literatura do pós-guerra, sejam os contos, mas

também dois pequenos e engraçados romances; sejam dramas, a parte mais famosa da obra. E mais ainda roteiros de cinema, de dois dos quais ele se tornou diretor; ensaística e jornalismo do mais alto nível, e até várias trivialidades, brinquedos literários, como *Donosy*, famosos durante a lei marcial, publicados mais tarde em Londres, em 1983. Por sua vez, o ano de 2004 foi o ano da descoberta de Mrožek – epistológrafo. As cartas a Jan Błoński e [...] Wojciech Skalmowski são um exemplo de 'literatura postal' com alto valor intelectual e de escrita. [...] Tudo junto cria um retrato verdadeiramente extraordinário. [...] Trata-se de um ato interno de coragem, seu gesto de criador livre: por favor, posso me permitir e assinar com meu próprio nome as coisas mais sérias e triviais⁷⁷.

Com essas palavras encerramos a apresentação do autor para poder, em seguida, refletir sobre pontos em comum entre as obras de Mrožek e as de outros expoentes do Teatro do Absurdo, como também sobre algumas diferenças na abordagem dos temas apresentados pelo dramaturgo polonês.

2.3. Martin Esslin e o Teatro do Absurdo

Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis⁷⁸.

O termo “Teatro do Absurdo” foi cunhado na década de 1960 por Martin Esslin, em seu principal trabalho, *O Teatro do Absurdo*, traduzido no Brasil por Bárbara Heliadora e publicado em 1968 pela editora Zahar. O autor, nascido na capital da Hungria em 1918, agregou o teatro de vanguarda produzido por alguns dramaturgos, entre eles o romeno radicado na França, Eugène Ionesco (1909-1994), o irlandês Samuel Beckett (1906-1989), o francês Jean Genet (1910-1986), o russo Arthur Adamov (1908-1970), o inglês Harold Pinter (1930-2008), o estadunidense Edward Albee (1928-2016), o espanhol Fernando Arrabal (1932), entre outros. O livro de Esslin é uma fonte riquíssima de informações para entender os principais conceitos relacionados ao Teatro do Absurdo e se concentra especialmente na temática das obras. Nelas, a sensação predominante é a de que certezas e pressupostos fundamentais e inabaláveis de épocas anteriores perderam o valor ou desapareceram completamente. O tema central das peças é a angústia metafísica, pois, diante da falta de valores e certezas, o homem se encontra perdido e só, e sua vida não tem mais significado algum. Na opinião de Esslin, o Teatro do Absurdo

⁷⁷ NYCZEK, Tadeusz. *Slawomir Mrožek. Tango z samym sobą. Utwory dobrane*. Varsóvia: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2009, pp. 23-24, tradução nossa.

⁷⁸ ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 20.

expressa o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo.

O herói absurdo configura-se num mundo de crenças e valores destroçados por duas guerras mundiais e pelas falácias totalitárias (e de totalitarismos especificamente vai falar Sławomir Mrożek na sua principal obra de teatro, *Tango*). Essa ideia foi apresentada por Albert Camus em *O Mito de Sísifo*, obra publicada em 1942, na qual ele escreve:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra promissora. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo⁷⁹.

No capítulo *The significance of the absurd*, Martin Esslin explica a ideia essencial do Teatro do Absurdo, que parte do princípio de que – como já foi dito anteriormente – o mundo perdeu o seu significado central e o homem perdeu todas as certezas com o declínio da crença religiosa. Quando não é mais possível aceitar completos sistemas fechados de valores e revelações do propósito divino, a vida deve ser encarada em sua realidade última e absoluta. Muitos filósofos, especialmente Friedrich Nietzsche, sustentam que, se Deus não existe, a vida humana torna-se um absurdo e, por essa razão, a condição humana contém uma desarmonia fundamental. É preciso observar que Esslin não inclui Sławomir Mrożek no seu principal livro. Mas, anos mais tarde, escreve um ensaio sobre o autor polonês. O ensaio é publicado em 1991 na tradução para o polonês na revista *NaGłos* de Cracóvia, com o título *Mrożek, Beckett e teatr absurdu*. No ensaio, Esslin conta as circunstâncias do seu primeiro encontro com Mrożek:

Conheci Sławomir Mrożek em 1965 em Viena durante um encontro internacional de pessoas do teatro. Naquele momento, senti uma afinidade espiritual peculiar com os poloneses presentes: Erwin Axer⁸⁰, Jan Kott⁸¹, Adam Tam e Mrożek. Pode ser porque, como imigrante austríaco, que vivia na Inglaterra há anos, encontrei em conversas com os poloneses a verdadeira emoção intelectual da Europa Central e o gosto da minha juventude vienense, que em 1965 quase desapareceu no círculo de intelectuais austríacos. É por isso que os convidados da Polônia tinham muito mais que eles (intelectuais austríacos) intensidade ideológica e intelectual dos anos anteriores à guerra e entre guerras. Isso foi, sem dúvida, graças ao fato de que, na Polônia, esses valores estavam em constante perigo. [...] No outono de 1965 tive a oportunidade de encontrar meus amigos novamente em Varsóvia. Mrożek já estava no exterior, mas eu pude assistir a seu *Tango* na direção de Erwin Axer no palco do Teatr Współczesny⁸² com a maravilhosa interpretação de

⁷⁹ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*, 1942, p. 18, apud ESSLIN, M., 1968, p. 19.

⁸⁰ Erwin Axer (1917-2012) – diretor de teatro polonês, escritor e professor universitário, diretor de longa data do Teatr Współczesny em Varsóvia, também conhecido nos países de língua alemã, nos EUA e na URSS.

⁸¹ Jan Kott (1914-2001) – poeta, tradutor e importante crítico e teórico de teatro polonês no século XX.

⁸² *Teatr Współczesny* foi fundado depois do fim da Segunda Guerra Mundial e é associado principalmente ao nome de Erwin Axer, considerado um dos maiores criadores do teatro do pós-guerra. A ideia do *Teatr Współczesny*

Łomnicki⁸³. Esta apresentação confirmou minha profunda convicção de que a Polônia – graças à sua tradição e também como resultado das terríveis experiências do nosso século – tornou-se um verdadeiro centro da vida intelectual e artística europeia. *Tango* me pareceu naquele momento – e hoje a impressão ainda está se aprofundando – uma declaração clássica sobre a dialética da revolução [...]⁸⁴.

Esslin observa, no entanto, algumas diferenças essenciais entre o autor polonês e outros principais expoentes do Teatro do Absurdo aos quais dedicou vários capítulos do seu principal trabalho. No mesmo ensaio, ele anota que:

O paradoxo é que as obras de Mrozek fazem muito parte da vanguarda artística de seu tempo. Então, quando ele criticou a vanguarda anterior (dadaísta, expressionista), em sua fase inicial ele escreveu sátiras grotescas [...] os truques e ideias típicas da vanguarda de seu tempo – do teatro de Beckett, Ionesco, Adamov e Genet, do teatro do absurdo, que, por sua vez, foi um sucessor direto dos dadaístas, dos surrealistas, do expressionismo extático de Antonin Artaud e, claro, do grande representante do expressionismo na Polônia – Witkiewicz.

[...] enquanto o dadaísmo assumia pura destruição e negação, a vanguarda teatral dos anos cinquenta e sessenta se baseava em fundamentos mais filosóficos e do pensamento. Sem dúvida, as obras mais destacadas, como as de Beckett, parecem ser profundamente pessimistas, até os limites do niilismo total. (Pessoalmente, não concordo com esta opinião, porque acho que Beckett, no final, expressou uma visão de mundo positiva, exigindo um confronto corajoso com a realidade da condição humana, a rejeição de ilusão para a atitude de bravura e dignidade – é um embrião extremamente construtivo do novo tipo de espiritualidade). A minha constatação é talvez ainda mais verdadeira em relação a tais autores do teatro do absurdo, como Ionesco, Mrozek e Havel, abertamente políticos e cientes disso: a crítica deles dos sistemas totalitários, muito perspicaz e profunda, graças ao fato de chamar a atenção para os erros lógicos intrínsecos do dogma ideológico, tinha um poder construtivo, que aponta para o retorno à razão e ao humanismo⁸⁵.

É interessante observar o que dizia o próprio Mrozek quando ouvia opiniões sobre ele e o seu parentesco com o Teatro do Absurdo. Ele mesmo admitia que não tinha muita ligação com os outros absurdistas. Na carta para Wojciech Skalmowski, escrita em 18 de julho de 1974, Mrozek confessa:

Admito abertamente meu parentesco com Kafka. Os críticos poloneses acharam algo em comum entre mim e Ionesco, Beckett. (Porque ouviram algo assim por aí.) Besteira. O estilo à la Ionesco foi uma roupa passageira, Beckett

era manter os laços intelectuais com os países da Europa Ocidental. Por muitos anos o teatro exibia obras dramáticas cuidadosamente selecionadas na melhor direção e nos melhores elencos possíveis. Muitas peças passaram para a história do teatro polonês, os mais importantes incluem: *Esperando Godot* (1957) de Samuel Beckett (dirigido por Jerzy Kreczmar), *A carreira de Arthur Ui* (1962) de Bertolt Brecht (dirigido por Erwin Axer, com Tadeusz Łomnicki), e *Tango* (1965) de Sławomir Mrozek (dirigido por Erwin Axer).

⁸³ Tadeusz Łomnicki (1927-1992) – ator polonês, um dos artistas de teatro mais notáveis, professor e reitor da Academia Nacional de Arte Dramática Aleksander Zelwerowicz em Varsóvia.

⁸⁴ ESSLIN, Martin. Mrozek, Beckett e teatr absurdu. *NaGłos*, nr 3, Cracóvia, maio 1991, pp. 209-212, tradução nossa.

⁸⁵ Idem.

me é profundamente distante e há muito tempo não aguento mais lê-lo e menos ainda assisti-lo⁸⁶.

Sobre os seus encontros pessoais com Beckett em Paris (provavelmente apenas dois), Mrożek escreve com mais detalhes na sua vasta correspondência com os principais intelectuais poloneses (Jan Błoński⁸⁷, Adam Tarn⁸⁸, Erwin Axer⁸⁹, Wojciech Skalmowski⁹⁰, Stanisław Lem⁹¹ e Leopold Tyrmand⁹²).

Figura 3 – Sławomir Mrożek e Samuel Beckett, em Stuttgart, 1977.



Fonte: *NaGłos*, nr 3, Cracóvia, maio 1991.

Mas há ainda mais um elemento em comum que podemos observar nas biografias dos autores do Teatro do Absurdo. A maioria deles são os emigrantes e a experiência de emigração

⁸⁶ MROŻEK, Sławomir; SKALMOWSKI, Wojciech. *Listy 1970-2003*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2007, p. 166, tradução nossa.

⁸⁷ MROŻEK, Sławomir; BŁOŃSKI, Jan. *Listy 1963-1996*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2004. Jan Błoński (1931-2009), professor da Universidade Jaguelônica, crítico literário e tradutor polonês, considerado um dos críticos mais influentes da Polônia do pós-guerra.

⁸⁸ MROŻEK, Sławomir; TARN, Adam. *Listy. 1963-1975*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2009.

⁸⁹ MROŻEK, Sławomir; AXER, Erwin. *Listy 1965-1996*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2011.

⁹⁰ MROŻEK, Sławomir; SKALMOWSKI, Wojciech. *Listy 1970-2003*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2007.

⁹¹ MROŻEK, Sławomir; LEM, Stanisław. *Listy 1956-1978*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2011

⁹² MROŻEK, Sławomir; TYRMAND, Leopold. *W emigracyjnym labiryncie. Listy 1965-1982*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2017.

lhes dá um certo “privilégio” de ver a realidade de uma perspectiva talvez mais ampla. Esslin diz:

[...] os principais autores do teatro do absurdo eram emigrantes; pessoas que de algum modo foram privadas de raízes próprias e, dessa forma singular, sensibilizadas para a efemeridade da existência humana. Beckett era irlandês, Adamov vinha da Armênia, Ionesco da Romênia, todos os três viviam em Paris; Genet era um pária social no seu próprio país, Pinter, um filho de emigrantes judeus na Inglaterra e Albee – um homossexual nos EUA que viviam o culto da virilidade⁹³.

Como observa Piotr Kilanowski,

a condição de autor exilado permite então visualizar os principais problemas dos absurdistas de forma mais aguda: a impenetrabilidade do mundo, a solidão, o enigma da natureza humana. Os personagens de Mrozek [...], revestidos com uma camada de realismo, às vezes até naturalista, e uma camada de sátira política, que é mais absurda que o teatro do absurdo, de fato, oferecem ao espectador uma reflexão profunda sobre a natureza da condição humana⁹⁴.

As diferenças no significado do Teatro do Absurdo nos países da Europa Ocidental e Central/Oriental são nítidas, como podemos perceber. Os representantes do Teatro do Absurdo da Europa Ocidental tinham uma tendência a dramatizar essa sensação de abandono diante de um mundo que perdeu os valores, que usa a língua não para se comunicar, mas para copiar as falas de personagens-papeis preestabelecidos e que presencia um momento de desvalorização de religiões e ideologias. Por sua vez, a crise ideológica presente nos países do bloco soviético foi causada pela imposição de um sistema político que não respeitava a herança cultural e histórica daqueles países, criando um conflito de valores, o que resultou em um enfoque bem diferente na abordagem do tema por parte dos absurdistas do outro lado da Cortina de Ferro.

2.4. Absurdo diferente dos dois lados da Cortina de Ferro: contexto político e temática das obras

Mesmo que o uso do conceito de absurdo na interpretação das obras de Mrozek seja sensato, não podemos esquecer que ele é usado em um sentido diferente do que em Beckett ou em Ionesco, conforme observa Elżbieta Sidoruk no livro *Antropologia i groteska w dziełach*

⁹³ ESSLIN, Martin. Mrozek, Beckett e teatr absurdu. *NaGlos*, nr 3, Cracóvia, maio 1991, p. 214.

⁹⁴ KILANOWSKI, Piotr. Dos exilados aos ex-humanos – um passeio pelos abismos da desumanização. *Antígona em Nova Iorque*, de Janusz Głowacki, *Os Emigrantes*, de Sławomir Mrozek e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em diálogo. *Qorpus*, v. 2016/2, p. 1, 2016.

*Sławomira Mrożka*⁹⁵ (*Antropologia e grotesco nas obras de Sławomir Mrożek* – sem tradução para o português). No teatro deles, o absurdo aparece em um plano diferente. Ele emerge a partir da relação entre o homem e o absoluto ausente, e, dessa forma, evoca a perspectiva metafísica. No entanto, no mundo da dramaturgia de Mrożek, ele emerge a partir da relação homem-homem (como indivíduo ou como grupo social). O autor polonês enfatiza questões sobre a identidade humana moldada em suas relações com o mundo. Nas suas obras, pode-se ver um caminho claro, que começa a partir do interesse pela relação entre homem e sociedade, atravessa a reflexão acerca de um homem descobrindo seu próprio “eu” e suas relações com outro ser humano, até chegar à tentativa de definir a relação entre homem e metafísica. O crítico Yan Michalski escreveu, no texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1972:

Formalmente ligado ao teatro do absurdo, Mrożek é, no entanto, um escritor mais engajado do que a quase totalidade dos seus colegas ocidentais: seus personagens grotescos, colocados em situações aparentemente irreais, põem em questão alguns dos mais dolorosos conflitos sociopolíticos do nosso tempo; mas o fazem sempre de uma maneira suscetível às mais diversas interpretações. Talvez por isso, as peças de Mrożek tenham provocado vivas polêmicas em todos os lugares onde têm sido encenadas⁹⁶.

Enquanto os autores da Europa Ocidental refletiam a respeito do absurdo presente na existência do ser humano, os autores do outro lado da Cortina de Ferro enxergavam o absurdo de forma diferente. A realidade concreta vivida nos países onde depois da Segunda Guerra Mundial foi imposto o regime socialista parecia tão repleta de paradoxos cotidianos, que só isso era suficientemente inspirador para se tornar o tema central das peças de teatro de autores como Sławomir Mrożek, na República Popular da Polônia, Václav Havel, na Tchecoslováquia, ou István Örkény, na Hungria. Os três não precisaram procurar longe as questões existenciais absurdas – acharam o absurdo nas estruturas dominantes, na burocracia, no sistema de hierarquia proposto pelo governo, nas relações humanas distorcidas pelas regras do regime. O absurdo estava lá, na vida cotidiana das pessoas. Era impossível não enxergar situações surreais e de “nonsense” no dia-a-dia das pessoas vivendo no sistema político, econômico e social imposto pela URSS. O tema central, ou seja, o absurdo em estado puro, estava presente e concreto, na rua, no escritório de uma autoridade, na fila dos mercados, nas relações de dependência entre seres humanos. O absurdo simplesmente circulava no ar. E circulava tanto que as pessoas começaram a achar esse estado de absurdo natural e normal, se acostumaram a

⁹⁵ Cf. SIDORUK, Elżbieta. *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*. Białystok, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, 1993.

⁹⁶ MICHALSKI, Yan. Entrevista a Yan Michalski, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 julho 1972.

certas anormalidades como se fossem as coisas mais normais do mundo. Pararam de enxergar o absurdo, porque viviam numa realidade profundamente absurda.

Um ótimo exemplo de registro de absurdos do cotidiano na Polônia socialista é uma coletânea de textos curtos de Mrożek publicada em polonês apenas em 2018 pela editora Noir sur Blanc, com o título *Czekoladki dla prezesa*⁹⁷ (*Chocolatinhos para o presidente* – sem tradução para o português). Trata-se de uma coletânea de contos cujo personagem principal é o presidente, acompanhado por vários colegas de trabalho, como o balconista, o contador, o caixa e o conselheiro, que revela todos os absurdos da realidade polonesa (e universal), como, por exemplo, oferecer o trabalho de alta responsabilidade num órgão público a um sobrinho analfabeto do presidente ou cortar gastos públicos reduzindo o número de cadeiras no escritório, obrigando, dessa forma, a secretária a sentar-se no colo do presidente etc. Foi preciso um olhar mais atento e agudo, mais distante e profundo para sinalizar certos paradoxos, para que as pessoas se dessem conta da realidade como ela de fato era. E ela sim, era completamente absurda. Essa é a grande diferença entre autores como Beckett ou Ionesco e Mrożek ou Havel. Beckett era muito mais poético, metafórico e filosófico. Mrożek e Havel eram muito mais ligados à realidade concreta, à vida concreta.

Como escreve Martin Esslin no seu livro *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*⁹⁸ (*Além do absurdo. Ensaaios sobre o drama moderno* – sem tradução para o português), publicado dez anos depois do seu famoso *O Teatro do Absurdo*, as situações apresentadas por Mrożek podem parecer incrivelmente grotescas e estranhas, mas é a realidade da Europa Oriental – pelo menos sob o regime daquela época – que pertence à categoria do fantástico e do grotesco. Os autores do Teatro do Absurdo da Europa Ocidental, na opinião de Esslin, fazem uso de elementos do grotesco para acusar uma rotina cotidiana nos países não comunistas, mas Mrożek vive num país em que até a imagem mais realista parece um exagero do absurdo. Nos países onde reina o paradoxo, observa Małgorzata Sugiera no seu livro *Dramaturgia Sławomira Mrożka* (sem tradução para o português), referindo-se aos países do bloco soviético na época da Guerra Fria, apenas o drama do absurdo permite dar a imagem mais fiel e mais confiável⁹⁹.

Na opinião de Edward Czerwiński¹⁰⁰, a época em que o Teatro do Absurdo na Polônia foi mais presente abrange os anos 1956-1968. O ano de 1956 indica o surgimento da revista *Dialog*, graças à qual o público polonês teve oportunidade de tomar conhecimento das atuais

⁹⁷ MROŻEK, Sławomir. *Czekoladki dla prezesa*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2018.

⁹⁸ Cf. ESSLIN, Martin. *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*. Europaverlag, 1972, p. 163.

⁹⁹ Cf. SUGIERA, Małgorzata. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Universitas, 1997.

¹⁰⁰ CZERWIŃSKI, Edward. *The Slavic Theatre of the Absurd, 1956-1968*. In: *Contributions to 7th International Congress of Slavists*, Hague 1973, vol. 2.

correntes do teatro europeu e mundial e onde os dramaturgos nacionais (entre eles, naturalmente, Sławomir Mrożek) tiveram espaço para publicar seus textos. O ano de 1968, por sua vez, significa a saída de Adam Tarn da redação da *Dialog*.

Não podemos esquecer também que esse gênero do drama na Europa Central e Oriental surgiu a partir da inspiração do Teatro do Absurdo da Europa Ocidental e usou vários elementos característicos dele, como metáforas, alegorias, estilo onírico e simbólico. Esses elementos facilitaram também a criação da língua esópica usada frequentemente pelos autores do Teatro do Absurdo. A linguagem esópica (do nome do fabulista Esopo) é um modo de comunicação que faz uso consciente de certos dispositivos retóricos e expressivos (como alegorias, metáforas, circunlóquios) para mascarar o verdadeiro pensamento subjacente ao texto e às idéias transmitidas pelo autor, de modo a tornar compreensível o significado real das palavras para aqueles pertencentes exclusivamente a um movimento secreto ou a um grupo de conspiradores. Usa-se um sistema de meios enganosos: procedimentos alegóricos tradicionais (alegoria, ironia, perífrase, alusão), personagens de contos de fadas e pseudônimos contextuais semi-compreensíveis.

Essa linguagem foi especialmente necessária na época em que vivia e escrevia Sławomir Mrożek. Para poder publicar seus textos (no início como prosa satírica, depois textos dramaturgicos sempre com forte dose de sátira), teve que criar uma linguagem codificada para discutir assuntos sensíveis às autoridades públicas, tornar presentes as circunstâncias políticas e, obviamente, saber lidar com a censura – supervisão das autoridades da República Popular da Polônia sobre informações (imprensa, publicações científicas e culturais, espetáculos) destinadas à divulgação. A censura na República Popular da Polônia durou de 1944 a 1990 e funcionou na forma de uma instituição do Escritório Central de Imprensa, Publicação e Entretenimento estabelecida em 1946. A censura na PRL era de natureza preventiva, eliminando assim o conteúdo indesejado da publicação na mídia. Os censores checavam os materiais de informação antes de serem liberados, retidos ou liberados de acordo com as recomendações de cima para baixo do Partido Comunista do Partido Operário Unificado Polonês (PZPR). Essa situação social e política fez com que o estilo absurdo se tornasse, na República Popular da Polônia, na Tchecoslováquia e na Hungria, uma linguagem cênica de discussão e debate sobre os assuntos públicos mais atuais – observa Małgorzata Sugiera no seu livro já citado¹⁰¹. Por essa razão, para poder publicar sem medo de ver suas obras censuradas,

¹⁰¹ Cf. SUGIERA, Małgorzata. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Universitas, Cracóvia, 1997, p. 41.

muitos autores, naturalmente não só aqueles do Teatro do Absurdo, usaram ferramentas linguísticas tais como sátira, alegoria e símbolo, entre outras.

A sátira (do latim *satura lanx*, bandeja cheia de primeiros frutos à disposição dos deuses) é um gênero de literatura, artes e, mais genericamente, de comunicação, caracterizado pela atenção crítica à política e à sociedade, mostrando suas contradições e promovendo mudanças. Desde a Grécia antiga, a sátira sempre teve uma marca política muito forte, tendo uma influência significativa na opinião pública e, por essa razão, sujeita a ataques violentos dos poderosos da época.

A alegoria, por sua vez, é uma figura retórica pela qual, na literatura, algo abstrato é expresso através de uma imagem concreta. A palavra “alegoria” deriva do grego antigo *αλληγορία*, composto de *ἀλλή* + *ἀγορεύω*, literalmente "outro" + "falar", isto é, falar de outra coisa, ler nas entrelinhas, implicar algo que não é expressamente indicado em um contexto específico. A alegoria é aquela figura retórica que expressa um conceito de outro modo (através de símbolos).

A palavra "símbolo" vem do latim *symbolum* que, por sua vez, se origina do grego *σύμβολον* [symbolon] ("signo") que, por sua vez, deriva do tema do verbo *συμβάλλω* (*symballo*) das raízes *σύν* «juntas» e *βάλλω* «lançar», tendo o significado aproximado de "unir" duas partes distintas. O símbolo é um elemento de comunicação que expressa conteúdos de significado ideal dos quais se torna o significante. Esse elemento, seja um signo, gesto, objeto ou outra entidade, é capaz de evocar na mente do observador um conceito diferente do que o símbolo é fisicamente, graças a uma convenção pré-estabelecida (por exemplo, a cruz é o símbolo da Cristianismo) ou a um aspecto que a caracteriza (por exemplo, o leão é o símbolo da força).

Para concluir, nos parece oportuno mais uma vez fazer uso das palavras de Martin Esslin, de acordo com o qual enquanto no Ocidente os escritores do Teatro do Absurdo usavam a poética sonhadora em seus dramas, o teatro de Mrožek na Europa Central (como Różewicz na Polônia, Havel na Tchecoslováquia ou Orkeny na Hungria) rejeitou abertamente não apenas os pressupostos do realismo socialista ou realismo “épico” de Brecht, mas também as convenções realistas do então teatro burguês.

Se o teatro do absurdo no Ocidente tratou do problema da impenetrabilidade do mundo, solidão e mistério da natureza humana, os escritores da Europa Central mostravam o absurdo marcante e escandaloso das relações políticas no mundo deles, em que houve um claro contraste entre o que deveria ser uma realidade em sintonia com o dogmatismo ideológico e as promessas dos governantes – e o que podia ser observado na experiência cotidiana. E, em seguida, descobriu-se, por exemplo, que o conceito de polícia secreta inclui o

pressuposto fim dela, que a alegação de que o governo representava os interesses dos mais pobres era só uma ficção, porque na realidade as autoridades vivem no luxo, e aos mais pobres e os mais fracos podem oferecer somente a violência nua (o que Mrožek adequadamente demonstra no texto *Em alto mar*), que as ordenanças governamentais absurdas podem tomar conta da vida privada de um cidadão comum (como do apartamento de Peter Ohey) etc. Este absurdo não nasce com as leis da lógica dos sonhos, como em alegorias poéticas de Ionesco, mas era a visão mais concisa do que acontecia diariamente¹⁰².

Dito isso, podemos passar à análise do texto dramaturgico *Tango* e sua respectiva montagem brasileira na direção de Amir Haddad.

¹⁰² ESSLIN, Martin. Mrožek, Beckett e teatr absurdu. *NaGłos*, nr 3, Cracóvia, maio 1991, tradução nossa.

CAPÍTULO 3

Adaptação brasileira da peça *Tango*

3.1. Problemática de *Tango*

Uma alegoria, uma peça cifrada, *Tango* não é uma obra hermética, porque seu rigor intelectual e teatral é de tal ordem que oferece algo de válido a qualquer espectador. Qualquer um poderá ler a mensagem à sua maneira, para seu uso pessoal. Obra polivalente por excelência, ela pode ser lida ao pé da letra, como um simples vaudeville familiar, que ela também é; pode ser lida como uma sátira sobre o choque de gerações, ou como uma crítica à decadência moral da burguesia, ou como uma comédia de costumes, ou como um melodrama de paixões: ela também é tudo isso. Mas a leitura mais rica será a de tentar decifrar debaixo da dança grotesca dos personagens-títeres uma simbologia do processo dialético das revoluções e lutas pelo poder¹⁰³.

Tango é considerada uma das melhores peças de Mrożek, sobretudo porque nela o autor soube diagnosticar muito bem a contemporaneidade polonesa, sem perder o caráter universal da obra. A peça foi comparada a um grande drama nacional polonês de Stanisław Wyspiański, *Wesele (O Casamento)*, e Mrożek chegou a entrar no mesmo nível de reconhecimento internacional dos dois principais autores da vanguarda polonesa: Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) e Witold Gombrowicz (1904-1969). Em *Tango*, as ameaças apresentadas pela civilização moderna ressoam de maneira particularmente forte. Ainda mais porque foram incluídos no modelo universal de luta geracional. Na fantasia de um drama burguês bem planejado, Mrożek desvela uma imagem grotesca do mundo. Yan Michalski observou que “o autor polonês mergulha seu jovem herói e toda a sua corte familiar num universo grotesco. Só a farsa é possível hoje em dia”¹⁰⁴.

O enredo de *Tango* é, aparentemente, muito simples. O tema central do texto é a revolta do jovem filho (Artur) de uma família liberal e a sua vontade de restabelecer a ordem no caos por meio de um casamento tradicional para formar uma família baseada em valores tradicionais.

Uma história parecida pode ser encontrada no recém lançado filme *O castelo de vidro* (2017, título original *The glass castle*), dirigido por Destin Daniel Cretton, baseado no livro de memórias homônimo escrito por uma jornalista estadunidense, Jeannette Walls¹⁰⁵, e publicado

¹⁰³ MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ WALLS, Jeannette. *The glass castle*. New York: Scribner, 2005.

em 2005. O livro e o filme relatam uma história de sobrevivência de quatro irmãos em meio ao estilo de vida proposto e praticado por seus pais, um estilo de vida errante, negligente e disfuncional. O jovem quer uma vida oposta àquela proposta pelos pais, desligados da realidade, supostamente artistas, tentando viver à margem das regras impostas pelo mundo capitalista, educando os filhos com esses valores. Não percebem que o estilo de vida tão radical produz nos filhos efeito completamente oposto. Uma das filhas começa o noivado com um analista financeiro e quer ter uma vida organizada para esquecer o período da infância em que passou grandes dificuldades (inclusive fome e risco de vida) causadas pela negligência pelos pais.

Figura 4 – A equipe de *Tango*, direção de Amir Haddad (Rio de Janeiro, 1972).



Elenco: Eugenia – Elza Gomes; Eugenio – Sadi Cabral; Edek – Roberto Bonfim; Artur – Ary Coslov; Eleonora – Tereza Rachel; Stomil – Sérgio Britto; Aline – Renata Sorrah
Fonte: arquivo pessoal de Ary Coslov cedido à autora

Em *Tango*, o jovem Artur, que estuda medicina, história, filologia, filosofia¹⁰⁶, tenta pôr ordem ao caos que domina a casa dos seus pais e avós. Vendo o seu tio Eugênio e sua avó jogando pôquer com um desconhecido, Edek, o jovem conservador tenta corrigir a conduta

¹⁰⁶ Assim consta da tradução de Hélio Bloch e Elisabeth Konder para o português. No original consta que Artur cursa três faculdades, inclusive filosofia.

“amoral” dos familiares que parecem não estar preocupados com as obrigações diárias de uma família tradicional e se dedicam aos pequenos prazeres de jogos de cartas e brincadeiras.

ARTUR - [...] É de ficar maluco! Eu entro em casa, encontro indivíduos suspeitos... o caos, tento restabelecer a ordem... [...] afinal, onde é que nós vamos parar? [...] Esta casa está irrespirável! É o caos, não se pode viver aqui, não se pode fazer nada. É impraticável! Impraticável! [...] eu estou aqui certamente para ajudá-la a se reabilitar. [...] o que é que você está fazendo aqui, tio Eugênio? Por que é que não está trabalhando? E as suas memórias? Quem é que vai escrevê-las por você?

Artur quer ver as pessoas trabalhando em vez de perder tempo à toa, e, ao mesmo tempo, para atingir seu objetivo, castiga os familiares de forma pouco convencional.

ARTUR - O tio Eugênio vai ser castigado igualzinho aos outros. (COLOCA NA SUA CABEÇA A GAIOLA SEM FUNDO) - Sente-se, meu caro, e bico calado. (ORDENA AO TIO)

Castigada vai ficar também a avó de Artur, Eugenia, que – na opinião do neto – já passou dos limites. Ela, por sua vez, vai ser colocada por ele num catafalco.

ARTUR - Agora é a sua vez! (LEVANTA A TAPEÇARIA QUE COBRE UM CATAFALCO – base de caixão mortuária – DENTRO DA ALCOVA, COBERTO COM UM PANO MAGRO RASGADO, COM VELAS EM TORNO) - Ande, rapidinho!

Ao ouvir a preocupação da mãe, Eleonora, sobre a punição, que ela acha um tanto severa, Artur responde com tom educador que não lhe fará mal pensar um pouco na morte, para bem de sua alma, o que mostra a verdadeira preocupação do neto com a avó. Como ela mesma disse, ele “decidiu cuidar da sua educação”. Os familiares não conseguem se conformar com o fato de que o mais jovem da família seja tão conservador. A mãe de Artur diz que essa atitude do filho é uma infelicidade:

ELEONORA - Já que você é desse jeito, porque não vai ser monge numa vez? Você devia entrar num mosteiro.

Por sua vez, Artur sente-se incompreendido pelo resto da família. Confessa que não pode mais “suportar a vida num mundo como esse”. “Mundo como esse” significa, para Artur, um mundo sem regras, sem ordem, sem moral e sem valores conservadores. Os pais de Artur, quando jovens, tinham uma vida de rebeldes, e esse estilo de vida se mantém até hoje, apesar do fato de que a geração deles não é mais uma geração dos jovens rebeldes, mas sim uma geração contra a qual a atual juventude precisa se revoltar. Só que agora, revoltando-se ao liberalismo, a geração jovem volta a querer os valores conservadores. Essa é a única forma de se rebelar contra a ordem estabelecida pela geração anterior.

“Algo está evidentemente podre no reino da pequena coletividade familiar que vemos em cena, e que representa simbolicamente uma micro-sociedade em luta pelo poder.” – anota na coluna do *Jornal do Brasil* o crítico Yan Michalski:

A situação inicial é um paradoxo, como paradoxais serão também todos os seus desdobramentos. Todas as reivindicações que, segundo o consenso geral da atualidade, representam a posição da juventude – a revolução liberalizante, a derrubada dos tabus, repressões e tradições – já se tornaram fato consumado algumas décadas antes que a ação comece: os responsáveis por essas conquistas não foram os jovens de agora, e sim os seus pais¹⁰⁷.

Artur, ao ver o pai entrando na sala de pijama, o que para ele é pura expressão de desordem espiritual e moral, pede ao pai desarrumado para se abotoar: “Pai, você não podia se abotoar primeiro e discutir depois?” Ao que o pai responde de forma filosófica:

STOMIL - Isto seria um grave erro de metodologia! A dialética supõe que se subordinem os efeitos às causas, não o contrário. Você propõe o ato: abotoar-se. Você o fundamenta sobre o valor: conveniente. Mas eu, eu examino o valor e fundamento sobre ele o mau ato. O homem é um animal dotado de razão. É o seu orgulho, o seu estandarte.

ARTUR - Você se recusa então a abotoar o pijama?

STOMIL - Recuso-me. Além do mais é inútil se irritar com isso: faltam dois botões. (ELE BEBE OUTRO GOLE DE CAFÉ E COLOCA A XÍCARA NA BANDEJA)

[...]

ARTUR (APONTANDO A MESA) - É tudo assim nesta casa. É anarquia, a invasão dos bárbaros é o caos, a decadência. Quando foi que o meu avô morreu? Há dez anos, e ninguém teve ainda a ideia de retirar este catafalco! Isto vai além da imaginação! Ainda bem que vocês lembraram de fazer retirar o vovô.

[...]

ARTUR (SE LEVANTA E COMEÇA A ANDAR DE UM LADO PARA O OUTRO, AGITADO) - Se fosse só o avô! Eu já tenho vinte e cinco anos e o meu carrinho de bebê ainda está aí. (DÁ UM PONTAPÉ NO CARRINHO) - Ninguém pensou em colocá-lo no depósito. E isto? O que é que é isto? O vestido de noiva de minha mamãe. (DE UM MONTE DE PANOS ELE TIRA UM VÉU EMPOEIRADO) - Por que não está pendurado no armário? E o culote de Tio Eugênio. Há quarenta anos que morreu o último cavalo de tio Eugênio, sem deixar herdeiros e sua roupa de montaria ainda está aí.

Todas as críticas do jovem são respondidas pela mãe, Eleonora, que acha apenas que o filho é exagerado e dá muita importância a “pequenos detalhes”. Na opinião do pai, Stomil (“intelectual integrante de uma vanguarda que pode ter revolucionado as artes e os costumes, mas cujo formalismo politicamente alienado resulta cruelmente reacionário” – Yan Michalski), o erro do filho provém do fato de que ele se baseia numa falsa hierarquia de valores. Segundo ele, Artur “coloca a categoria da ordem sobre a de exigência da liberdade”. Com eles, os pais,

¹⁰⁷ MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

o tio e a avó, acontece exatamente o contrário. Eles não atribuem a menor importância “a estes monumentos do passado, às estratificações deixadas no solo de nossas vidas, pela sucessiva deposição das camadas da cultura familiar”.

STOMIL - Isso que você chama inocentemente de desordem, é na realidade a escolha fundamental de uma ordem mais elevada, a ordem da liberdade de preferência à rotina das convenções.

Mas essas palavras não convencem o jovem rebelde-conservador, Artur. Falta-lhe tradição, e na escolha dos pais ele consegue enxergar apenas a destruição da velha ordem. Afirma que na casa e no mundo em que vive não ficaram senão os destroços, os detritos.

ARTUR - Não há mais passado nesta casa do que numa lata de lixo. Vocês destruíram tudo, devastaram tudo, deixaram ir tudo por água abaixo!

Começa uma discussão que envolve a família toda. De um lado está Artur, representante da atual juventude idealista; de outro lado, o resto da família, submerso no mundo pelo qual lutaram e batalharam na sua época de juventude. “Que formas, porém, a sua rebelião poderá assumir, se os seus pais já derrubaram – inutilmente – todos os esquemas do *status quo*?” – pergunta-se Yan Michalski, e continua:

A Artur só resta o caminho da contra-revolução: anular as conquistas dos pais, restabelecer a ordem tradicional, o bom comportamento, a arrumação da casa. Aliando-se a um velho tio-avô, fantasma remanescente da moral aristocrática e conservadora, Artur inverte o esquema reinante e impõe aos pais e parentes um retorno às convenções burguesas longamente desprezadas¹⁰⁸.

Participa da discussão também a mãe de Artur, Eleonora, que defende os princípios da própria luta contra a tradição, contra a esclerose dos hábitos e das convenções, dizendo que foi uma batalha que exigiu deles muita coragem. Quais são as manifestações reais dessa luta? Fazer amor antes de ficar noiva, na primeira sala da Orquestra no Teatro da Ópera, na noite de apresentação de *Tannhäuser*¹⁰⁹, sob os olhos dos pais. Para ela, esse ato foi um protesto, uma atitude. Ao ouvir as lembranças da esposa, Stomil rebate que provavelmente eles fizeram amor no Museu Nacional, na inauguração da exposição dos cubistas. E se gaba: “Nós tivemos uma repercussão colossal na imprensa, um noticiário sensacional.” Segue uma discussão entre os pais de Artur (que vale a pena citar na íntegra) na qual eles explicam de forma muito clara seu posicionamento diante da ordem preestabelecida, sua revolta, que podemos comparar com a do movimento hippie (mesmo se a época em que se revoltaram Stomil e Eleonora acontece

¹⁰⁸ MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

¹⁰⁹ *Tannhäuser e o torneio de trovadores de Wartburg* é uma ópera em três atos com a música de Richard Wagner, e com o libreto do próprio compositor. Estreou no ano 1845.

antes da década de 1960), da geração “paz e amor”, que ofereceu uma visão de mundo inovadora e distante dos vigentes ditames da sociedade.

STOMIL - [...] Nós vivemos momentos históricos! A revolta, esta grande tocha que nós conduzimos em nossas mãos! Nós assistimos à libertação do homem, o grande salto dos tempos modernos! O homem finalmente transfigurado pela modernidade, derrubando as imagens dos antigos deuses, e retomando o seu lugar no pedestal, na plenitude de todos os deuses poderes enfim realizados! As convenções estalando ao sopro de um novo dinamismo! O movimento, meu querido, o movimento criador, destruindo e reinventando a sociedade, a arte, os valores! Que maravilhosa aventura foi a nossa!

ELEONORA - Stomil, eu não estou te reconhecendo! Você parece que voltou aos vinte anos.

STOMIL - Pois é, nós éramos jovens!

ELEONORA - Nós éramos? Não, você não tem o direito de dizer isto. Nós somos jovens. Nós jamais traímos o ideal de nossa juventude. O movimento, o movimento criador, destruindo os valores, recriando a humanidade, o dinamismo, tudo!

STOMIL - Absolutamente.

ELEONORA - E nós por acaso nos deixaríamos dominar por preconceitos estúpidos? Nós nos deixaríamos prender por convenções ultrapassadas? Nós não abandonamos a luta contra a velha ordem, nunca!

STOMIL - Que velha ordem?

ELEONORA - A outra. Você não se lembra mais? Você esqueceu o que você acabou de dizer. Todos estes entraves arcaicos, os vínculos carcomidos das convenções, da moral, da religião, da arte! Ah! A sobretudo a arte, Stomil, a arte!

ELEONORA - (CONTINUA) Nós vivemos para a arte, mas a arte nova, a arte da vanguarda, a arte libertadora e livre. A velha arte está morta e bem enterrada.

[...]

ARTUR - Isso tudo já não existe mais há muito tempo.

STOMIL - O que é que não existe mais?

ARTUR - Todos os vínculos, as limitações, as convenções... Infelizmente.

STOMIL - Infelizmente? Mas, meu pobre menino, você está completamente equivocado. Você não sabe o que diz. Se você tivesse vivido naquela época, você compreenderia o que nos deve. Você não sabe o que era a vida antes de nós. [...] Você sabe que as pessoas se extasiavam diante da pintura figurativa? E diante do teatro burguês? O teatro burguês, você conscientizou, aquela abominação, que horror? E pra comer não se podia pôr os cotovelos na mesa. Isso parece incrível! Olha, eu me lembro de uma manifestação da juventude, deve ter sido em 1919, quando nós finalmente nos recusamos a ceder o lugar às pessoas idosas. Nós é que conquistamos estes direitos, que travamos esta luta. Se hoje você pode fazer o que quer com a sua Avó, é a nós, a nós que você deve isto. Não esqueça jamais. E quando eu penso que nós lutamos para lhes dar este futuro de liberdade total, e que você o despreza.

ARTUR - E tudo isto para chegar a este gigantesco bordel onde nada mais tem sentido, já que tudo é permitido! Como e pra que jogar se não há mais regras de jogo.

STOMIL - Eu não conheço senão uma regra: fazer o que se quer, a liberdade total.

[...]

ARTUR - Sua liberdade. Sua liberdade! Vocês nos pisaram os pés, prejudicaram com essa sua liberdade. Vocês envenenaram gerações inteiras. E o resultado? Olha só a vovó. Seu pobre cérebro fundiu. Isto não lhes faz pensar um pouco? [...] Esta canalhice senil não choca mais vocês? Houve uma época em que a vovó era realmente uma avó. E agora? Ela joga pôquer com Edek. Ora, por favor!

Para Stomil somente a revolta tinha valor¹¹⁰. Ele e Eleonora se consideram a “marcha radiosa da humanidade, o processo criador do futuro”. Para ele a “revolta é a pedra sobre a qual o progresso edifica a igreja da humanidade libertada. E quanto mais vasta é a revolta, mais grandiosa é a catedral do progresso”. Stomil está convencido de ter preparado um bom pedaço de terreno para os jovens tirarem proveito e quer mostrar ao filho o papel objetivo no caminho do progresso dizendo que a tarefa deles foi abrir o caminho para o futuro. O pai não entende a postura do filho, ironiza sua vontade de estabelecer “sagrados princípios”. Só que Artur não se deixa convencer pela argumentação dos pais. Reclama dizendo que não é fácil entrar na vida quando não se sabe em que se está entrando! Ele diz, cheio de mágoa: “Já que vocês destruíram tudo, é necessário que eu tente construir alguma coisa, na qual eu possa entrar”. Mas essa troca de ideias entre duas gerações não leva a lugar nenhum, inclusive o tio Eugênio não consegue entender a frustração do jovem e continua acreditando que o direito, por exemplo, de um homem da sua idade de usar bermudas, é uma grande conquista. Ao que Artur lhe responde:

ARTUR - Meu tio, você fica bem melhor calado. Você pensa que nada é impossível, já que tudo é permitido? Ao menos se com as suas bermudas vocês tivessem construído uma convenção, uma regra! Mas há muito tempo que as convenções foram por água abaixo, e todas as regras abolidas. Além disso, meu pobre tio, isto não é culpa sua: você chegou tarde demais, já estava tudo feito. Agora, está tudo suspenso sobre o vazio.

STOMIL - Mas enfim de que é que você reclama? Que quer você? Que lhe forneçamos uma boa tradição, segura e pré-fabricada? É isto?

ARTUR - Eu desejo uma ordem.

STOMIL - Só isto! Mais nada!

ARTUR - E o direito de me revoltar.

STOMIL - Mas nós não te demos outra coisa! É tudo que te pedimos! Revolte-se, meu filho, revolte-se!

[...]

ARTUR - Você não compreende decididamente nada, papai! Contra o quê quer você que eu me revolte? Vocês não deixaram nada de pé. O que é normal para vocês é que não importa o que é normal. A única coisa contra que eu posso me revoltar é contra a tua forma de me incitar à revolta.

STOMIL - Está vendo, você pode se revoltar. Bravo!

EUGÊNIO - Anda Artur. Mostre a eles que você é um homem!

¹¹⁰ “Conquistas? Nem tanto. A liberdade de comportamento, o anticonvencionalismo, o tudo é permitido, imagem que Mrozek nos propõe, trouxeram o resultado mais caótico e desastroso que se possa conceder. Os agora decrepitos revolucionários são a própria imagem da decadência: sua revolução foi puramente formal e destrutiva; tendo aniquilado a ordem tradicional, mas não colocando um novo sistema de valores em seu lugar, eles levam uma existência imbecil, vulgar e esclerosada em cima dos louros de uma vitória que não significou rigorosamente nada.” (MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.)

E, quando Artur anuncia aos familiares a vontade de ser médico, a família parece chocada e insatisfeita. A mãe, num profundo estado de tristeza e decepção pela escolha do filho, diz: “Médico! Que vergonha para a família. Eu que sempre sonhei fazer de você um artista! E pensar que quando eu estava grávida de você eu corria nua pelo bosque cantando o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*¹¹¹. E tudo isto para quê? Para você ser médico?”

Como podemos observar nessas primeiras discussões de família, os valores tradicionais estão em contínua luta com a liberdade proclamada pelos mais velhos. Pode-se perceber a ordem revertida, o conflito eterno e perpétuo entre duas formas de vida, duas forças que se excluem uma à outra, entre o velho e o novo, entre o moderno e antigo, entre esquerda e direita. Essas duas forças opostas se alternam, uma vem após a outra, uma substitui a outra quando uma delas se esgota e não tem mais força, e continuam como uma eterna sinusoidal.

O mundo de *Tango* está desmoronando diante de nossos olhos. A família descrita no drama é, na verdade, a imagem de uma sociedade na qual os laços fundamentais estão no momento da desintegração, os valores caem. Stomil, o cabeça da família e, ao mesmo tempo, a imagem estereotipada do artista de vanguarda, está em contraposição ao filho, Artur, que decide reordenar ou reorganizar a realidade. Artur, idealista bem intencionado, que fica do lado do intelecto, está à procura de ideias que possam "fazer funcionar" de novo o mundo, está à procura de novas normas de comportamento. Yan Michalski, na sua crítica *Como dançar o tango*, compara o jovem Artur a Hamlet e duvida da sua força renovadora. O problema do jovem está na sua “ingenuidade política que acaba abrindo caminho para a pior das soluções” – o mordomo Edek – “boçal ignorante e desprovido de sensibilidade, proletário com vocação para ditadura terrorista, e cuja força física aliada a certo bom senso popular acaba se constituindo num fiel de balança em qualquer disputa política”¹¹²:

Cedo, porém, Artur percebe o caráter dessa solução. Tanto o *status* liberal derrubado como *status* conservador restabelecido constituem esquemas ocultos, pois não se apoiam numa ideia orgânica e salvadora, capaz de dar-lhes sentido transcendental. Artur procura desesperadamente esta ideia, mas não encontrando nenhuma que seja satisfatória, parte em desespero de causa para um desvario niilista e para a embriaguez de um poder absoluto e anárquico. Despreparado, porém, para esse caminho, o Hamlet moderno acaba sucumbindo, como sucumbiu o seu modelo dinamarquês; e em cima do seu corpo celebra-se a criação de uma nova ordem social, baseada na aliança do primitivo brutamontes Edek (um novo Fortimbrás, segundo o comentário de Jan Kott) com o tio-avô cultor das tradições mais rançosas e retrógradas. É fácil adivinhar o que será esta nova ordem, que ocupa inevitavelmente os

¹¹¹ *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (*Prelúdio à tarde de um fauno*) é um poema sinfônico composto por Claude Debussy, músico clássico francês, entre 1892 e 1894, baseado em um poema de Stéphane Mallarmé.

¹¹² MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

espaços que a anarquia liberal e a falta de um verdadeiro pensamento político deixaram vazios¹¹³.

Por sua vez, Edek é a personificação da modernidade livre. Ele é caracterizado pelo poder primitivo, quase animal. Edek não tem barreiras, é prático, carnal, amoral e rude. Ele pode se encontrar em toda realidade e em todas as circunstâncias. Apenas aparentemente é submisso, porque é ele quem começa a ser o "mestre" da situação e subordina a todos. O mundo caminha para o niilismo.

3.2. Recepção da peça *Tango* na República Popular da Polônia

O texto dramático de *Tango* foi publicado em novembro de 1964 na revista de teatro *Dialog*, cujo redator, Adam Tarn, era um grande admirador de Sławomir Mrożek. Os dois se corresponderam por cartas por muitos anos (desde 1963 – ano em que Mrożek abandonou a Polônia – até 1975 – ano em que Adam Tarn morreu na Suíça). A figura de Adam Tarn foi muito importante para o desenvolvimento da carreira artística de Mrożek, já que ele costumava dar várias dicas ao jovem dramaturgo polonês em início de carreira (Mrożek começou sua carreira de dramaturgo aos 28 anos de idade e desde o início foi bem apreciado e apoiado por Tarn) e, com o tempo, tornou-se um grande amigo, inclusive com rico intercâmbio de ideias. Os dois mantiveram contato pessoal da segunda metade dos anos 1950 até o ano de 1963 e, depois daquele ano, continuaram a se comunicar por meio de cartas. Adam Tarn, como especialista em literatura dramática contemporânea e tradutor de muitas peças de línguas estrangeiras, teve impacto significativo na escolha de repertório dos teatros com os quais colaborou (*Teatr Domu Wojska Polskiego*, *Teatr Powszechny*, *Teatr Ateneum* e *Teatr Współczesny*, todos em Varsóvia). Foi também autor de vários textos dramáticos, mas nunca ganhou destaque como autor-dramaturgo.

É curioso que a estreia da peça *Tango* não teve lugar na Polônia, mas em Belgrado, capital da República Socialista Federativa da Iugoslávia, em 21 de abril de 1965, em *Jugoslovensko Dramsko Pozorište*, com direção de Miroslav Belović (1927 – 2005), diretor de teatro, tradutor e professor. O texto foi traduzido por Đorđe Živanović, professor de polonês da Universidade de Belgrado, pesquisador, promotor e tradutor de literatura polonesa. A estreia polonesa aconteceu alguns meses depois, no dia 5 de junho do mesmo ano, no palco do *Teatr Polski* na cidade de Bydgoszcz, com a direção de Teresa Żukowska. Mas não foram essas duas

¹¹³ MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

estreias que garantiram sucesso a Mrożek. A estreia que afirmou Mrożek como dramaturgo, não apenas na República Popular da Polônia, mas também fora do país, foi aquela que teve direção de Erwin Axer (1917-2012) e aconteceu no dia 7 de julho de 1965 no *Teatr Współczesny* em Varsóvia.

Axer alcançou grande sucesso trabalhando com teatros não apenas na Polônia, mas também no exterior, entre outros Holanda, Suíça e República Federal da Alemanha. Fora do país, ele também divulgou a dramaturgia polonesa: em Nova York, encenou *O Casamento*, de Stanisław Wyspiański (1962); em Düsseldorf, *Tango*, de Sławomir Mrożek (1966) e *Mãe*, de Stanisław Ignacy Witkiewicz (1972); em Leningrado, *Dois Teatros*, de Jerzy Szaniawski (1969); em Berlim, *Os Emigrados*, de Mrożek (1990); e em Viena, *Viúvas*, também de Mrożek. Nenhuma outra montagem de Mrożek obteve sucesso comparável àquela de *Tango*. O crítico de teatro polonês Jerzy Koenig¹¹⁴, referindo-se à famosa obra teatral de Stanisław Wyspiański (em polonês, *Wesele*), escreveu:

A encenação já virou um mito. Criado imediatamente, dentro de algumas horas, no dia da estreia. [...] O mito nasceu em Varsóvia no início de julho. Naquele dia foi dito com muita seriedade: [é] um novo *Casamento*¹¹⁵.

A encenação de Axer rompeu com a convenção de interpretar Mrożek como um autor puramente grotesco. O comportamento absurdo dos personagens ganhou motivações psicológicas (essa foi a grande inovação na interpretação proposta por Axer), o que permitiu extrair seu tom sério de drama e evitar interpretações inequívocas. Os personagens ganharam uma característica humana, deixaram de ser apenas "máquinas lógicas" como os chamou outro crítico de teatro, Ludwik Flaszen¹¹⁶. Dessa forma, Mrożek nunca antes havia sido encenado, já que suas peças anteriores, chamadas peças de Teatro do Absurdo, haviam sido encenadas de forma mais grotesca.

¹¹⁴ Jerzy Koenig (1931-2008): crítico de teatro polonês, ensaísta. Como crítico de teatro, colaborou com o semanário *Współczesność e Tygodnik Kulturalny*. Nos anos 1968-1972 foi o editor-chefe da revista *Teatr*, colaborou também com a revista *Dialog*.

¹¹⁵ Escrito e encenado em 1901, *O Casamento* é considerado não apenas o maior drama de Stanisław Wyspiański, mas também o mais importante drama polonês do século XX. A peça é inspirada em eventos autênticos (no outono de 1900, o casamento do poeta Lucjan Rydel com a filha de um camponês de Bronowice, Jadwiga Mikolajczyk), que aconteceram em Cracóvia. A festa de casamento, para a qual foram convidadas pessoas do meio rural e da cidade, se transforma em um espetáculo visionário simbólico, no qual ocorre um confronto do mito romântico sobre a prontidão para a libertação com a imaturidade da sociedade. A inovação de *O Casamento* como drama é expressa no tratamento da convenção de palco: o quadro moral realista inicial, focado no confronto de dois ambientes diferentes, muda no espetáculo simbólico, cujo tema principal é política, ou mais precisamente, a visão do futuro de uma nação (com base em: KOŁODYŃSKI, Andrzej; ZAREBSKI, Konrad J. *Słownik adaptacji filmowych*. Bielsko-Biała: Editora Wydawnictwo Park Sp. z o.o, 2005).

¹¹⁶ Ludwik Flaszen (nascido em 1930): teatrólogo, escritor, ensaísta, professor de teatro e crítico do teatro polonês. Foi colaborador de Jerzy Grotowski.

A recepção entusiástica de *Tango* em Varsóvia criou um laço muito forte entre o autor e o diretor por muitos anos, e o sucesso da montagem repetido um ano depois em Düsseldorf cimentou esses laços de admiração recíproca. A encenação do texto de Mrożek na direção de Axer abriu as portas para uma carreira no Ocidente para ambos, tendo repercussões muito grandes. O sucesso da montagem de Axer teve a junção de dois elementos essenciais: um ótimo trabalho do diretor com base em um bom texto dramático. Os dois se ajudaram mutuamente no sucesso da peça. Sławomir Mrożek deixou clara a sua gratidão ao trabalho de direção de Axer:

Você diz que me agradece pela peça, mas sabe bem que sou eu que devo lhe agradecer pela montagem. O *Tango* impresso existe há muito tempo e o quê? E nada. Isso significa que uma peça dramática, apenas como uma palavra, significa pouco. [...] Além disso, nem a encenação em Bydgoszcz nem em Belgrado abalou o mundo, embora também tenham ocorrido no teatro. Então, ou agradeceremos um ao outro juntos ou de modo algum¹¹⁷.

De fato, Mrożek tinha motivos para agradecer ao diretor. De acordo com o verbete redigido para a *Encyklopedia Teatru Polskiego* [em português: *Enciclopédia do Teatro Polonês*], o compêndio de conhecimento sobre teatro polonês disponível na Internet¹¹⁸, Axer como primeiro diretor criou uma encenação contra a convenção de montagens da época, usando a chave do realismo psicológico. Ele submeteu a ação do drama a uma análise de causa e efeito, cuidou dos detalhes morais, da probabilidade de situações e de comportamentos. Dessa maneira, os protagonistas se tornaram pessoas normais, e o público podia se identificar e se envolver emocionalmente com eles. Antes, os personagens de Mrożek eram no máximo “signos matemáticos” ou “fantoques”, como observou o crítico de teatro polonês, Jerzy Koenig¹¹⁹.

A música de *La Cumparsita*, que aparece na cena final da peça, ganhou um significado importante: privado da sensualidade característica dessa dança argentina, acabou sendo apenas uma expressão de força e uma promessa de uma nova ordem, uma espécie de dança estranha na qual um “sabichão” Edek (símbolo da arrogância típica do partido comunista), manda no intelectual conformista (Tio Eugenio) próximo ao corpo do falecido Artur, um rebelde fracassado. Seguindo as instruções de Mrożek, a música *La Cumparsita* ressoou por todo o teatro ainda por muito tempo depois que as cortinas se fecharam, acompanhando a platéia a caminho da saída do teatro.

¹¹⁷ MROŻEK, Sławomir; AXER, Erwin. *Listy 1965-1996*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2011, p. 28, tradução nossa.

¹¹⁸ *Encyklopedia Teatru Polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/>

¹¹⁹ Cf. KOENIG, Jerzy. *Tango Mrożka. Współczesność*, 1965, nr 21.

A montagem, sob direção de Erwin Axer, foi realizada 304 vezes e poderia ter ficado em cartaz por mais tempo se, em 1968, Mrożek não tivesse protestado contra a intervenção armada das forças do Pacto de Varsóvia para dar fim à Primavera de Praga. As autoridades comunistas na Polônia puniram o escritor por ele ter publicado a carta de protesto e proibiram a publicação e a reprodução de suas obras, como também as suas montagens¹²⁰.

Vale a pena destacar também que a colaboração entre Sławomir Mrożek e Erwin Axer começou muito antes de *Tango*. Um dos primeiros trabalhos do diretor no Teatro de Televisão foi a montagem de *O martírio de Pedro Ohey*, uma farsa sobre um tigre que morava no banheiro e mudou a vida da casa. Sobre a problemática da peça, e sua recepção na Polônia e no Brasil, vamos falar no capítulo 5 desta tese. Outra curiosidade está no fato de que essa colaboração tão frutífera entre diretor e autor durou mais de três décadas e terminou apenas com a estreia de *Ambasador* em maio de 1995. Durante todo esse período o diretor dirigiu peças como *Szczęśliwe wydarzenie*, *Krawiec*, *Wdowy* e *Miłość na Krymie*. Relações duradouras entre diretor e autor são raras, por isso achamos valioso destacar esse detalhe.

Agora vamos analisar a encenação brasileira da peça *Tango*, na direção de Amir Haddad.

3.3. Teresa Rachel e Amir Haddad – os artistas por trás do sucesso de *Tango* no Brasil

A estreia brasileira da peça *Tango*, de Sławomir Mrożek, ocorreu em 18 de abril de 1972, no Rio de Janeiro. Naquela época, no Brasil já se conheciam as peças dos autores do Teatro do Absurdo, como Beckett e Ionesco. Basta mencionar que as duas primeiras montagens de *Esperando Godot* tiveram lugar em meados dos anos 1950: uma pela Escola de Arte Dramática – EAD, em 1955, com direção de Alfredo Mesquita e a outra, com direção de Luiz Carlos Maciel, em Porto Alegre, em 1959. Em 1969, Cacilda Becker e Walmor Chagas realizaram a primeira montagem profissional e o espetáculo foi encenado no Teatro Cacilda Becker – TCB. As obras de Ionesco também foram apresentadas ao público brasileiro: *A Lição* e *A Cantora careca*, dirigidas por Luís de Lima, tiveram estreia em 1957. Portanto, o espectador brasileiro teve a oportunidade de conhecer os grandes nomes do Teatro do Absurdo antes de ter contato com *Tango*. Mas qual era o cenário teatral na década de 1970, quando a peça do dramaturgo polonês entrou em cena? Michalski observa, no artigo publicado no dia da estreia:

¹²⁰ Texto sobre a recepção da peça *Tango* na República Popular da Polônia, escrito com base em informações do site da *Encyklopedia Teatru Polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26830/tango> (Acesso em 10 de maio de 2019).

Nossa vida teatral, tão frequentemente dividida entre uma culinária meramente digestiva e uma experimentação meramente sensorial, recebe com *Tango* essa *avis rara* que devemos acolher de braços abertos: um debate de ideias colocado em termos autenticamente intelectuais, e expresso em forma teatral fascinante, cheia de vitalidade e potencial lúcido¹²¹.

Antes da estreia, as primeiras exposições (ou pré-estreias) de *Tango* foram realizadas na capital do Espírito Santo – Vitória, no Teatro Carlos Gomes¹²². Foi a primeira peça de Mrożek a ser apresentada no Brasil. O texto foi traduzido por Hélio Bloch e Elisabeth Konder, não diretamente da língua polonesa, mas a partir da versão francesa da qual Laurent Terzieff foi diretor e intérprete. Imediatamente após o seu sucesso, outras peças do dramaturgo polonês apareceram nos palcos brasileiros: em 1974, *Martírio de Pedro Ohey* (ou *Um tigre no banheiro* – título que foi dado à peça pelo tradutor), e, em 1980, *Polícias*, que, como poucas outras peças, foram traduzidas diretamente da língua polonesa por Yan Michalski e Luís de Lima. Também em 1974 foram apresentadas *Strip-tease* e *Em alto mar* (a partir de traduções indiretas), o primeiro sucesso do diretor paulista Roberto Lage, que reuniu as duas peças curtas em uma única peça com o título *Mrozek*. Em 1977, estreou no Rio de Janeiro a peça *Os Emigrados*, na direção de Jorge Takla, com o ator Ítalo Rossi, e com a produção – novamente – de Teresa Rachel. Essas peças foram apresentadas repetidamente no Brasil nas décadas de 1970 e 1980 e esporadicamente são exibidas até hoje. As peças em um ato (como *Strip-tease* e *Em alto mar*, que exigem menos investimento financeiro devido ao cenário modesto e ao menor número de atores no elenco) são particularmente bem-sucedidas. Mas foi *Tango*, dirigido por Amir Haddad, que contribuiu de forma significativa para o despertar do interesse pelo dramaturgo polonês no Brasil.

Na encenação brasileira da peça, algumas pessoas cruciais tinham vínculo com a Polônia. Teresa Rachel (ou Tereza Raquel) foi a produtora e ao mesmo tempo uma das atrizes da peça. Vale a pena prestar atenção a essa figura carismática, que produziu peças inéditas e trouxe diretores europeus ligados à vanguarda, fazendo de sua casa de espetáculos um dos polos de destaque do teatro carioca da época¹²³.

Nascida em 1934, Teresa Rachel, diva brasileira do teatro e televisão, fundadora do Teatro Teresa Rachel (popularmente conhecido como Tereção), antes de propor ao público

¹²¹ MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

¹²² “Então veio *Tango*. O começo, a primeira prova de público, viria ainda em Vitória. Teresa é fascinada pelo esforço que o Espírito Santo vem fazendo em favor de um teatro de alto nível e prefere fazer suas pré-estreias numa capital de público novo, onde a crítica popular não está comprometida com atitudes anteriores.” (TANGO – Visão Crítica de uma peça difícil. *O Diário* – Vitória – ES, 30 abril de 1972.)

¹²³ TEREZA Rachel. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282657/tereza-raquel>>. (Acesso em 16 de Junho 2018.) Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

carioca a peça de Mrožek já tinha produzido e atuado em outra peça de um autor da vanguarda teatral polonesa, Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939). Pela atuação na peça *Mãe*, Teresa recebeu o Prêmio Molière de melhor atriz¹²⁴. O jornalista do jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro, escreveu sobre Teresa Rachel:

Teresa Raquel, além de excelente atriz, vem se revelando a produtora mais corajosa do Rio. Depois de ter montado, na temporada passada, *A Mãe*, de Witkiewicz, que foi a peça estrangeira mais importante que apareceu em nossos palcos, resolveu botar para funcionar novamente o enorme teatro do Super Shopping Center de Copacabana e que, atualmente, tem seu nome¹²⁵.

Figura 5 – *Tango*, Renata Sorrah e Tereza Rachel.



Fonte: foto de Alair Gomes.

¹²⁴ O Prêmio Molière foi criado em 1963 e existiu até 1991, premiando melhor diretor, autor, ator e atriz no Rio de Janeiro e em São Paulo. Era patrocinado pela empresa aérea *Air France* e se constituía num marcante evento cultural.

¹²⁵ [sem autor] Um tango de muita sustância e uma cantora de muita garra. *O Dia* – Rio de Janeiro – RJ, 2 de maio de 1972.

Profissionalmente, Teresa Rachel estreou em 1956, com *A ilha das cabras*, de Ugo Betti, no Teatro de Bolso no Rio de Janeiro, e “a sua magnífica interpretação nunca será esquecida pelo público” – anotou o jornalista de *O Estado do Paraná*¹²⁶. Depois atuou em várias peças, entre elas *Prima Donna*, de J. Maria Monteiro, *O Telescópio*, de Jorge Andrade, *Treze à Mesa*, de Sauvajon, *Os fuzis da Sra. Carrar*, de Brecht, *Édipo Rei*, de Sófocles, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, para citar apenas alguns dos seus grandes êxitos no palco. Orlando Senna, crítico do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, destacou outras qualidades da produtora:

[...] é justo saudar o esforço, o desprendimento e a coragem empresarial desta mesma Teresa Raquel e juntar a isto o nível qualitativo que a empresária exige para as suas produções, a começar por *A Mãe*, de Witkiewicz [a grafia correta do nome do dramaturgo polonês é Witkiewicz – observação nossa], encenada em 71, o que nos autoriza a esperar dela lances cada vez mais ousados em um trabalho destinado a marcar o cenário teatral do País. Teresa, como empresária, coloca-se à margem de gratificações pessoais menores para estabelecer a sua própria satisfação em uma linha de grandeza pouco comum no Brasil, onde o que conta é o resultado global e final do espetáculo montado e a superação de todas as grandes dificuldades que, com certeza, estão presentes em cada projeto¹²⁷.

Em outro artigo do mesmo jornal carioca, desta vez sem a assinatura do jornalista, destacam-se as motivações da carismática atriz:

Teresa Raquel – uma das grandes atrizes do nosso teatro, que já viveu grandes momentos de grandes autores e, recentemente recebeu o Molière de melhor atriz por sua interpretação em *A Mãe*, de Witkiewicz – motivada pelo teatro em si, pela sua importância e conteúdo, já há algum tempo aderiu ao empresariado: “minha maior preocupação no momento”¹²⁸.

Teresa Rachel teve um papel de destaque no teatro brasileiro que a tornou uma das atrizes mais respeitadas. “Ela não se deixou absorver pelas necessidades dramáticas do prestígio pessoal e optou pelas dificuldades da produção”, observou o jornalista do *Diário de Vitória* em uma matéria intitulada *Tango - Visão Crítica de uma peça difícil*, publicada em 30 de abril de 1972. “Teresa começou sua nova atividade em *A Mãe*, importando o texto de Witkiewicz, e que ela vira a encenação em Paris.” Ele acrescenta: “Trouxe da França o diretor Claude Régy, reuniu um elenco de alta categoria, contratou uma equipe técnica sem retórica profissional e estreou seu espetáculo também em Vitória, no Carlos Gomes”. Segundo o autor, a peça *A Mãe* se tornou

¹²⁶ [sem autor] *Tango ou a chance de ver uma boa peça*. *O Estado do Paraná* – Curitiba – Paraná, 14 de dezembro de 1972.

¹²⁷ SENNA, Orlando. Quem dança Tango e quem deixa de dançar. *Correio da Manhã* – Rio de Janeiro – RJ, 30 de abril / 1 de maio de 1972.

¹²⁸ [sem autor] *Tango, a farsa em família*. *Correio da Manhã* – Rio de Janeiro – RJ, 23 de abril de 1972.

o espetáculo mais importante de um ano de boas produções e um dos maiores da história do teatro brasileiro em dez anos. “O arrojo e a independência artística de Teresa Raquel tiveram um início de entusiasmo”¹²⁹.

Só o fato de ela ter a coragem de apresentar ao público brasileiro as peças da vanguarda polonesa conhecidas de um número extremamente restrito de pessoas é admirável. Essas iniciativas corajosas poderiam vir a ser infrutíferas e sair rapidamente de cartaz. O que motivou então Teresa Rachel a promover a vanguarda polonesa nos palcos brasileiros em plena ditadura militar no Brasil?

Figura 6 – *Tango*, a farsa em família.



Fonte: *Correio da Manhã* – Rio de Janeiro, 23 de abril de 1972 (autor da fotografia desconhecido).

Não podemos esquecer que Teresa Rachel é apenas o apelido de Terezinha Malka Brandwain Taiba de La Sierra, que nasceu em Nilópolis, Estado do Rio de Janeiro, em uma

¹²⁹ [sem autor] *Tango* – Visão crítica de uma peça difícil. *O Diário* – Vitória – ES, 30 de abril de 1972.

família judia de origem polonesa (seu pai era Josef Mayer Brandwain, sua mãe, Laya Brandwain). Outro detalhe que a aproxima da Polônia é que, em 1974, estreou numa novela produzida pela TV Globo, *Rebu*. Nela, Teresa atuou ao lado do ator e diretor polonês, Zbigniew Ziemiński (1908-1978), que chegou no Brasil em 1941, em plena Segunda Guerra Mundial, e tornou-se uma das figuras mais emblemáticas da história do teatro brasileiro moderno.

O diretor da montagem brasileira de *Tango*, Amir Haddad¹³⁰, que foi convidado a dirigir a peça por Teresa Rachel, admite que tinha uma relação particular com a Polônia. E isso se deve principalmente à amizade com o diretor de teatro, televisão, cinema e ópera poloneses, Konrad Swinarski (1929-1975). Swinarski é considerado um dos artistas mais originais e mais destacados da história do teatro polonês e influenciou vários diretores de teatro. Em 1962, eles dividiram um apartamento por seis meses na Park Avenue, em Nova York. Ambos estavam lá graças a uma bolsa da Fundação Ford. “Swinarski tornou-se um dos melhores amigos da minha vida”, diz Amir Haddad em entrevista realizada em 16 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro¹³¹. Ele lembra:

Foram seis meses de intensa amizade. Eu era muito jovem, eu estava apenas começando minha carreira no teatro, e Swinarski estava trabalhando com Brecht, ele mesmo me disse que esteve em seu enterro durante o qual ele estava carregando o caixão de Brecht. Com ele, tão bem conhecido e apreciado, eu comecei a sentir-me famoso.

Haddad voltou para o Brasil depois da temporada em Nova York e manteve correspondência com Swinarski. Alguns anos depois, tentou convidá-lo a vir ao Brasil, mas, antes que isso acontecesse, Swinarski morreu em um acidente de avião a caminho de um festival de teatro em Damasco. “Foi uma interrupção na minha vida”, confessa o diretor brasileiro.

Ele se transformou num dos melhores amigos da minha vida. Eu fico bobo quando falo dele, porque foram seis meses de convivência intensa. Eu aprendi muito com ele, ficamos muito amigos. Eu voltei pro Brasil, a gente ainda manteve correspondência. Foi uma pessoa definitiva na minha vida. Havia uma ligação profunda via teatro entre mim e ele, e isso nos aproximou muito, porque ele dirigiu uma peça brasileira, *Testament psa – O testamento do cachorro* em português, ou seja, *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, que é um clássico do teatro popular brasileiro. Ele dirigiu esta peça na Polônia. Então também para mim foi muito interessante saber como é que o polonês via um texto daquele. Ao mesmo tempo é um texto católico, de um escritor

¹³⁰ Amir Haddad (Guaxupé, MG, 1937). Diretor e ator. Dirigiu grupos alternativos na década de 1970, fundamentando uma linha de trabalho significativamente pesquisada por essa geração: disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores. Essa linha de pesquisa se sedimentará no seu trabalho como diretor a partir da fundação do *Tá na Rua*, em 1980, grupo que encabeça até hoje (AMIR Haddad. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251213/amir-haddad>> Acesso em 15 de junho de 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

¹³¹ Entrevista realizada por Aleksandra Pluta em 16 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro.

brasileiro católico, e ele me dizia: “Os poloneses são mais católicos que os brasileiros. Quando apareciam na cena o nosso Senhor Jesus Cristo e a Nossa Senhora, muitas pessoas da plateia se ajoelhavam”. Assim se estabeleceu uma relação muito profunda. Seis meses dormindo na mesma casa. Viajando pelos Estados Unidos, por onde a Ford Foundation mandava a gente, eu e ele juntos. Ele era muito respeitado e eu era um jovem diretor. Então eu ficava famoso do lado dele. Ele dizia que eu era uma criança.

Figura 7 – Teresa Rachel e Sérgio Britto no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972.



Fonte: Programa em revista, a leitura favorita do público de teatro. *Tango* (autor da fotografia desconhecido).

Outro episódio pouco conhecido da encenação brasileira de *Tango* diz respeito ao ator que deveria atuar no papel de Stomil, pai do jovem Artur. Na visão de Teresa Rachel, esse papel devia ser desempenhado pelo próprio Ziemiński, uma celebridade respeitadíssima no Brasil, muitas vezes chamado de “pai do teatro brasileiro moderno”. Amir Haddad lembra que:

O projeto (de montar *Tango* no Brasil) era dela. Ela me chamou para dirigir o espetáculo. Na época eu era um jovem diretor de muito sucesso. Eu fui muito

precoce. Então rapidamente eu me tornei um gênio, dirigia muitas peças, uma atrás da outra. Então ela me convidou para eu dirigir *Tango* porque queria um diretor jovem, brasileiro. Mas o projeto era dela. Eu nem conhecia a peça. Quando ela me falou de *Tango*, eu li e gostei. O que é curioso é que ela me chamou para dirigir a peça com Ziemiński fazendo o papel do Stomil. Ziemiński ia fazer este papel: Ziemiński – aquele monstro sagrado polonês! – fazendo uma peça polonesa – uma coisa apropriadíssima ele fazer o papel, mas ela me chamou para dirigir. Eu tive muito medo. Eu falei: “Como é que vou dirigir uma peça polonesa com um diretor polonês como Ziemiński fazendo o papel principal?”. E ele também deve ter pensando: “Como é que eu vou trabalhar com um jovem diretor brasileiro com menos de trinta anos de idade, fazendo uma peça polonesa, me dirigindo neste papel?”. Ele saiu. Ele disse que não ia poder fazer. Saiu por vontade própria. Nem lembro a desculpa que ele deu. Mas foi um alívio geral, para ele e para mim. Foi então que eu chamei o Sérgio Britto e ele fez um belíssimo trabalho. Eu e Ziemiński seria muito constrangedor. Eu achava que ele que tinha que dirigir, não eu. Mas Teresa Rachel o chamou para ser ator e eu para ser diretor. Então não deu certo nesse sentido. Deu certo em outro sentido, que eu pude fazer Mrozek como eu achava que devia ser feito no Brasil. Mrozek brasileiro, falando sobre a ditadura brasileira, sobre os descaminhos da cultura brasileira, sobre o vanguardismo, sobre a necessidade de uma postura política, sobre a década de 70, sobre a contracultura, sobre o movimento hippie, sobre tudo aquilo que estava acontecendo e a ditadura tomando conta de tudo.

Foi então que Amir Haddad propôs esse papel a Sérgio Britto (1923-2011). Do lado de Britto (no papel do pai, Stomil), o elenco foi integrado por Teresa Rachel (Eleonora), Sadi Cabral (o velho), Elza Gomes (a velha), Ary Coslov (Artur), Roberto Bonfim (Edek) e Renata Sorrah (a noiva). Ary Coslov, que interpretou Artur na peça, afirma que *Tango* provou ser um grande sucesso. Não saiu de cartaz por um ano. Em entrevista realizada em 17 de dezembro de 2016¹³², ele conta:

Eu saí depois de oito meses. Renata saiu um pouco depois e fomos substituídos. Depois a peça foi para São Paulo. Teresa Rachel me convidou, eu tinha uns 27-28 anos, naquela época eu era só ator, ainda não dirigia. Já há seis ou oito anos era um ator profissional. Quando li a peça, adorei, eu adorava muito o ator francês Laurent Terzieff, que eu já tinha visto no cinema, em vários filmes, e ele fez a peça em Paris. Foi ele que criou a personagem em *Tango* em Paris na segunda metade dos anos 60. Eu era um grande admirador dele e queria fazer a peça que ele fez. Foi um estímulo. Quando eu li a peça, pensei: “Caramba, tem que fazer esta peça!”. Foi maravilhoso. Até hoje pessoas falam comigo sobre *Tango*. Isso foi mais de quarenta anos atrás. Na peça trabalharam três gerações de atores muito representativos.

Lembro que ele [Mrozek] achou estranho a latinização que Amir tinha dado ao espetáculo. Ele abraçou, ele trouxe a peça pro Brasil. Hoje não tem registro, não tem vídeo, não tem nada. Temos só as fotos. Mas pelas fotos não dá para perceber isso. Mas a gente estava aqui em plena ditadura militar. E a Polônia estava sendo ocupada pelos russos. Esse caráter político era tão válido lá, quando ele escreveu a peça, como aqui, durante a ditadura. A gente estava numa época muito braba aqui, muito pesada, da ditadura militar. Foi o auge da ditadura militar.

¹³² Entrevista realizada por Aleksandra Pluta em 17 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro.

Ele [Mrożek] comentou sim, que era uma coisa meio abasileirada na montagem, em termos de movimentação, que a gente se movimenta mais que os europeus, tem uma tendência maior para a comédia. Aqui as pessoas riam muito. Depois da peça teve uma roda de conversa com Mrożek, ele tinha gostado. A peça era muito boa, era difícil não gostar. Ele estava com uma cara ótima. Ele era muito sério, muito tímido. A sensação que eu tive dele não foi das mais agradáveis, mas eu entendi que era por causa da diferença de temperamento, de cultura, diferente da nossa.

A peça tem uma vaga relação com Hamlet. A relação do filho que se revolta contra a mãe que está casada com outra pessoa. E é uma briga de poder. Artur quer tomar o poder do Stomil. A tomada do poder através da força (isso sim, Amir comentava com a gente durante os ensaios, aí está a politização da peça). Dois, três meses depois da estreia comecei a tomar consciência de uma porção de coisas que o Mrożek sugeria e que não tinha ainda me tocado. Não tinha percebido. A peça é muito complexa, a peça não é fácil. É uma peça de 3 horas de duração.

E a gente lotava o teatro todo o dia. A peça tinha uma força de comunicação muito grande, ela se comunicava com o público. O público percebia que tinha uma coisa política por trás. Que a peça tinha uma referência à resistência ao regime militar (isso foi trazido por Amir). Artur queria resgatar uma ordem fascista, nazifascista, estabelecer aquilo na casa como se fosse um simulacro de um país, uma nação. Algumas sutilezas do personagem eu comecei a perceber só depois que a peça estreou. Era uma revolta de Artur de extrema direita, contra um regime que ele achava que era muito frouxo, que era libertário, ele não acreditava nisso.

Figura 8 – Renata Sorrah no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972.



Fonte: Programa em revista, a leitura favorita do público de teatro. *Tango* (autor da fotografia desconhecido).

Como disse Ary Coslov, o excelente elenco da versão original da montagem brasileira da peça foi mudado depois de alguns meses. No elenco ficaram apenas Teresa Rachel e Elsa Gomes. Com o novo elenco, a peça ficou em cartaz no Rio e depois viajou para outras cidades brasileiras. Ao crítico Yan Michalski parecia inevitável que o espetáculo, cuja

grande força residia precisamente no fato de ser defendido por um elenco brilhante e fundido num grupo homogêneo pela vontade unificadora de um diretor de personalidade excepcionalmente poderosa, estaria fatalmente desvirtuado pela substituição de cinco dos seus sete intérpretes; principalmente sabendo-se que o encenador não pôde ou não quis ensaiar pessoalmente os substitutos. Claro que não podia deixar de haver uma certa queda: o que não existe mais é aquela marcante sensação de que os sete intérpretes constituem uma família, formada e consolidada ao longo de alguns meses de preparo em conjunto, durante o qual Amir Haddad transmitira a todos eles uma certa noção – consciente ou intuitiva, isto não vem ao caso – daquilo que se esconde por trás das palavras de Mrozek. [...]

Ainda assim, *Tango* continua um espetáculo de alta qualidade; e, surpreendentemente, a direção de Amir Haddad revela-se tão poderosa que a sua visão geral e a sua vibração resistem a todas estas substituições realizadas sem a presença do encenador. Quem for assistir a *Tango* agora, nas suas últimas semanas de apresentação, sem ter conhecido a versão original, pode ter certeza de que verá uma realização que nas suas linhas gerais não foi absolutamente deturpada. [...] O fascínio do texto de Mrozek continua de pé, da mesma forma que o encanto da concepção de Amir Haddad, discutível, subjetiva a ponto de tornar-se às vezes arbitraria, mas sempre admiravelmente criativa e cheia de vitalidade teatral¹³³.

Figura 9 – *Tango*. Cenário.



Fonte: foto de Alair Gomes.

¹³³ MICHALSKI, Yan. *Tango* continua de pé. *Jornal do Brasil*, 27 de setembro de 1972.

Vale a pena destacar que a encenação brasileira de *Tango* aconteceu bem depois de outras adaptações em outros países europeus e não europeus. As primeiras adaptações estrangeiras tiveram lugar logo depois da publicação. As primeiras apresentações em 1965 aconteceram quase simultaneamente em Belgrado, na Iugoslávia, na cidade polonesa de Bydgoszcz e em Varsóvia, na direção de Erwin Axer. No mesmo ano, ainda teve lugar a estreia na Tchecoslováquia; no ano seguinte, na Áustria, Finlândia (em Helsínki a peça foi incluída no repertório do teatro do ano seguinte), Holanda, Noruega, Alemanha, Suécia, e Reino Unido (com a montagem de Tom Stoppard, dramaturgo inglês de origem tcheca; a peça tornou-se a principal atração da temporada de 1966 na *Royal Shakespeare Company*, em Londres)¹³⁴. Em 1967, a peça ganhou as adaptações na Dinamarca, França (a peça dirigida por Laurent Terzieff ficou em cartaz dois anos e foi um enorme sucesso), Islândia, Itália, Israel, EUA, Hungria, e URSS. Em 1968, *Tango* foi apresentada na Argentina, no Japão, na Romênia e na Suíça, e um ano mais tarde, no Canadá. Em 1971, foi montada na Espanha; em 1972, na Grécia, Peru e Brasil; em 1974, na Costa Rica; em 1975, na Alemanha Oriental; em 1978, na Bulgária; e em 1983, em Luxemburgo¹³⁵. As repercussões que *Tango* recebeu no mundo inteiro mostram que o ponto mais forte da obra é o seu caráter universal.

Jan Błoński, estudioso, crítico literário e tradutor polonês, no seu já citado livro *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka (Todas as peças de Sławomir Mrożek – sem tradução para o português)*, escreveu que a melodia *La Cumparsita* soou de forma compreensível tanto em Cracóvia e em Paris quanto Santiago e Vilna¹³⁶. O tema do eterno conflito entre gerações, de revolta contra a ordem preestabelecida, é um tema que pode ser facilmente compreendido em qualquer país. O crítico Yan Michalski também observou o caráter universal da obra:

A linguagem de Mrożek é ao mesmo tempo clara, rigorosamente lógica, mas também indefinida, deixando margem a interpretações livre: o poder brutal que surge finalmente no vazio intelectual pode ser tanto uma alusão ao hitlerismo como ao stalinismo ou a qualquer outro regime de mão de ferro sobre o qual podemos colocar à vontade os rótulos de nossa predileção¹³⁷.

Tango revela o seu universalismo em cada diálogo, talvez porque tenha sido a primeira peça do dramaturgo polonês escrita fora do país, logo depois de ele ter fixado (em 1963) residência em Chiavari, uma pequena cidade na região da Ligúria, no litoral noroeste da Itália.

¹³⁴ A *Royal Shakespeare Company* é uma companhia de teatro do Reino Unido, cuja sede se situa em Stratford-upon-Avon, e as suas sucursais, em Londres e Newcastle. Paralelamente ao *Royal National Theatre*, de Londres, é uma das companhias de teatro mais importantes do Reino Unido.

¹³⁵ Cf. OPALSKI, Józef. *Utwory Sławomira Mrożka na scenach polskich i zagranicznych*. Cracóvia: [s.n.], 1990.

¹³⁶ Cf. BŁOŃSKI, Jan. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002.

¹³⁷ MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, 18 de abril de 1972.

Pode-se afirmar o contrário das primeiras peças escritas ainda na Polônia, como *Os Polícias* ou *O martírio de Pedro Ohey*, que, tratando também de temas universais, não conseguem fugir de algumas características locais, da realidade socialista polonesa do pós-guerra. Foi o universalismo de *Tango* que, com certeza, fez com que a obra fosse traduzida em tantas línguas: italiano, inglês, húngaro, japonês, francês, norueguês, finlandês, sueco, português, romeno, grego, esloveno, tcheco, eslovaco, dinamarquês, estônio, russo, alemão, espanhol e esperanto.

Figura 10 – Cenário de *Tango*.



Fonte: foto de Alair Gomes.

Mesmo assim, Mrożek, na carta de 3 de fevereiro de 1969 enviada a Leopold Tyrmand, um renomado escritor polonês residente nos Estados Unidos desde 1966, escreve que não tem certeza se essa peça, tão “antiquada” e tão europeia, possa ser “americanizada”. O estilo, o ritmo e a essência da peça pareciam ao autor dificilmente adaptáveis à realidade norte-americana. Na carta anterior, de 20 de janeiro de 1969 de Leopold Tyrmand para Mrożek, este tenta convencer o amigo sobre a importância de “americanizar” a peça, de entregá-la nas mãos de um jovem diretor americano, para que ele faça dela um grotesco americano, uma farsa americana, uma vanguarda americana¹³⁸. Só dessa forma, afirma Tyrmand, consegue-se tirar dela o universalismo, humanismo, cosmopolitismo, internacionalismo. Tyrmand criticou a encenação americana que manteve as características polonesas e europeias da peça, reclamou que a recepção da peça não havia sido satisfatória, pois a peça foi lida como uma peça sobre a Polônia, sobre um líder comunista polonês, Władysław Gomułka, sobre a situação política num país do outro lado da Cortina de Ferro. Tyrmand lembrou que na Inglaterra a peça foi apresentada dessa forma e que ele preferiria evitar essa adaptação tão limitada nos Estados Unidos. Infelizmente, as primeiras adaptações americanas de *Tango* mantiveram o caráter polonês e não conseguiram atingir o nível humano, universal ou internacional, como queria Tyrmand, que, na mesma carta, expressa sua pouca satisfação com a repercussão americana. A peça estreou nos Estados Unidos em janeiro de 1969 e ganhou uma resenha positiva no *The New York Times*, de autoria do crítico teatral Clive Barnes. Depois da estreia oficial, seguiram-se outras adaptações da obra em solo americano. Sławomir Mrożek, perguntado três anos mais tarde numa entrevista concedida no Rio de Janeiro ao crítico teatral Yan Michalski, assim comentou as adaptações americanas de *Tango*:

Em Nova Iorque, houve um espetáculo com peças minhas no *La Mama*, e uma montagem de *Tango* na off-Broadway, e sou também muito representado por grupos não profissionais. Tive produções profissionais em Washington e na Califórnia; mas sou, sobretudo, representado nos Estados Unidos por grupos das universidades, dos clubes, das municipalidades, enfim de toda espécie de organizações como existem tantas por lá. No último relatório, que recebi há dois anos, constava que minhas peças estavam sendo levadas por 80 grupos não profissionais, e desde então o número deve ter crescido ainda. Isso me dá um prazer muito grande, saber que sou adotado por um público não profissional por assim dizer, e que minhas peças são feitas por grupos espontâneos e autênticos, que fazem teatro por prazer¹³⁹.

¹³⁸ Cf. MROŻEK, Sławomir; TYRMAND, Leopold. *W emigracyjnym labiryncie. Listy 1965-1982*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2017, pp. 176 – 177.

¹³⁹ MICHALSKI, Yan. Entrevista a Yan Michalski. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1972.

3.4. *Tango* politizado

Graças ao fato de que Teresa Rachel tinha escolhido um jovem diretor, Amir Haddad (e não Ziemiński), *Tango* tornou-se uma obra perfeitamente adequada à situação política do país daquele perturbado período político. Como o próprio diretor defende, ele apresentou Mrożek como deveria ter sido apresentado no Brasil. Ele apresentou na montagem da peça “os problemas brasileiros, a ditadura brasileira, a vanguarda brasileira, a necessidade de uma posição política clara, a década de 1970, a contracultura, o movimento hippie, e a ditadura militar se espalhando por toda parte” – elencou Haddad na entrevista, já citada anteriormente¹⁴⁰. E não poderia ser diferente, considerando o fato de que o diretor, como ele mesmo admite, cada vez que faz algum espetáculo, refere-se à situação atual do Brasil. Quando *A Tempestade*, de Shakespeare (*Próspero e os Orixás – A Tempestade*), foi montada, em 2016, a obra shakespeariana tornou-se uma peça totalmente adaptada à realidade brasileira atual, refletindo os problemas que o país enfrentava, na época. Somente esse tipo de teatro, capaz de dialogar com o presente, parece interessar ao diretor. Só esse teatro faz sentido para ele.

Sérgio Britto deixou um depoimento sobre a peça em que diz que *Tango* foi, sem dúvida, um dos maiores acertos de Amir Haddad como diretor de teatro. A peça de Mrożek teve excelente repercussão de crítica e de público:

Tango era uma excelente peça, uma sátira de Mrożek que caricaturava com perfeição os movimentos políticos e as tendências artísticas de sua Polônia num passado recente, quase presente. O texto de *Tango* exigia uma certa consciência política, um certo conhecimento de um mundo europeu em crise. [...] O simples entrecho do *Tango* divertia bastante o público, mas em 72 havia no ar uma agitação política, uma não acomodação, uma inquietação [...]. Todos estávamos picados pela ditadura em que vivíamos, cercados pelas constantes notícias de gente que desaparecia, de mortes inexplicadas, e de uma constante presença de uma censura fortíssima¹⁴¹.

No dia 25 de abril de 1972, o jornalista Roy Sugar deixa registrada numa nota publicada no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, a chegada do autor da peça:

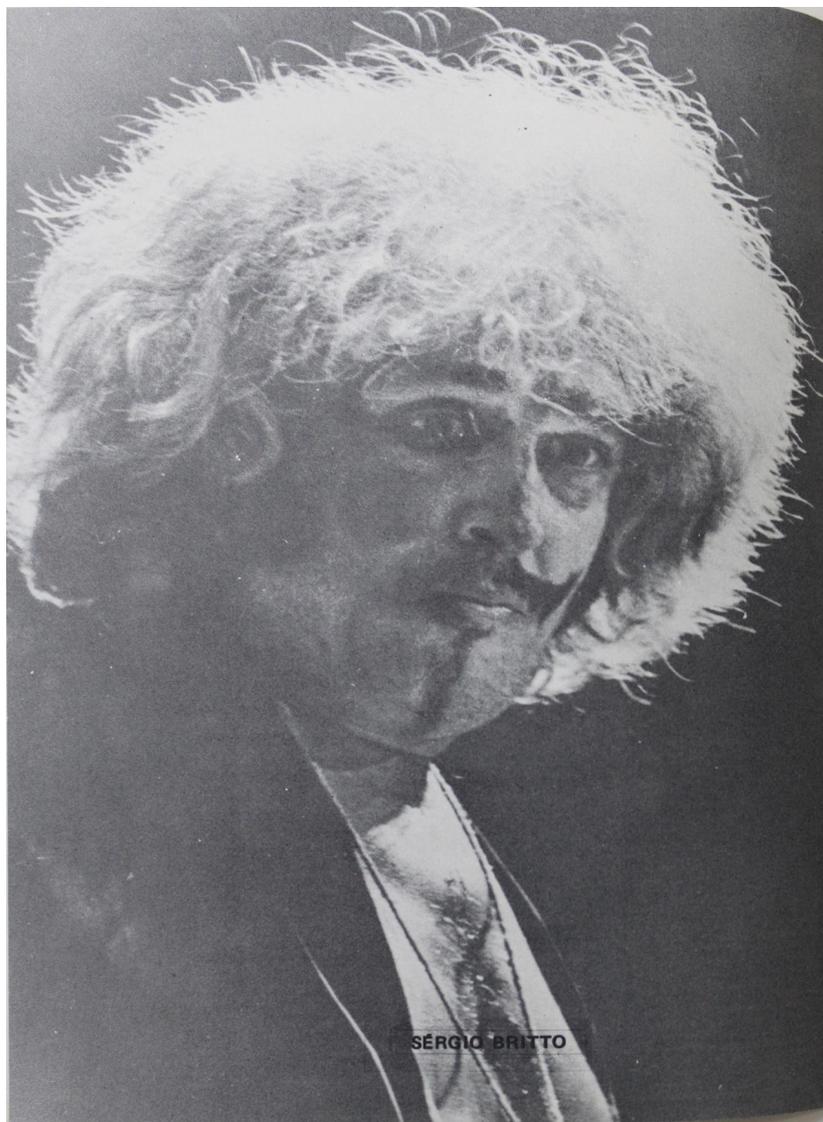
A sensação do momento é a peça *Tango*, de Sławomir Mrożek, em cartaz no Teatro Teresa Raquel, mais conhecido como Teresão. *Tango* é a base da farsa mostrando o conflito das gerações e tragicomédia do casal de namorados Aline e Artur, o novo Hamlet, [que,] fraco como este, tenta pôr em ordem o caos da família, pondo um novo conservadorismo e anárquica vanguarda, no que acaba fracassando. A força brutal triunfa no fim. *Tango* foi encenada pela primeira vez na Polônia em 1965, sob a direção de Erwin Axer, no Teatro Nacional de Varsóvia. [...] A grande novidade é que *Tango* será mostrado à

¹⁴⁰ Entrevista realizada por Aleksandra Pluta em 16 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro.

¹⁴¹ BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusão - 50 Anos de Teatro*. Funarte - Salamandra 1996, p. 142.

Imprensa, hoje, com a presença do seu autor, Sławomir Mrożek, que veio especialmente da Europa para assistir à montagem [...] ¹⁴².

Figura 11 – Sérgio Britto no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972.



Fonte: Programa em revista, a leitura favorita do público de teatro. *Tango* (autor da fotografia desconhecido).

É curioso observar que não vamos encontrar nenhuma página de anotações no diário do dramaturgo polonês (que tinha o costume de anotar detalhadamente os acontecimentos da sua vida) sobre a breve estada no Brasil. Será que essa visita não deixou nele nenhuma impressão que valia a pena ser registrada? Quando chegou ao Rio de Janeiro para ver a versão brasileira

¹⁴² SUGAR, Roy. *Tango: sessão especial para Imprensa e Sławomir Mrożek. Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1972.

de sua peça, encontrou-se com os artistas brasileiros envolvidos na produção. São exatamente esses pequenos trechos de lembranças e depoimentos dos atores e do diretor que podem dizer alguma coisa a respeito da breve estada de Mrožek no Rio de Janeiro. Ary Coslov lembra¹⁴³: “Conhecemos Mrožek aqui; ele era extremamente tímido, não falava com ninguém, acho que era um problema de comunicação. Ele falava só francês e polonês, não falava inglês”¹⁴⁴. Depois de assistir à peça, ele comentou com Teresa Rachel que o resultado lhe pareceu muito politizado – de acordo com o depoimento de Haddad¹⁴⁵. O diretor sentiu como se o espetáculo não o agradasse, mas o autor era muito educado para criticá-lo abertamente.

Mrožek foi assistir ao espetáculo. Ela (Teresa Rachel) estava lá com ele; ela me apresentou a ele, e ele só fez esta crítica: “Esse jovem botou um enfoque político no meu texto e trouxe o texto pro país dele”. Então, só foi gentil. O que me ficou foi a impressão de que ele não gostou nada do que ele viu do meu espetáculo, mas isso é o que eu penso, porque ele nunca falou nada para mim nem pra ela. É claro, ele não deve ter se visto nele, viu outro país, outra coisa. Mas foi um contato mínimo. Mínimo. Na época se falava muito disso, que ele não falava muito. Por isso também não fiquei muito impressionado, dele não falar comigo. Ele era muito fechado. FECHADO mesmo. Não falava. O contato social dele era de extrema dificuldade. Ele era muito contra a opressão, a politização, o controle que o regime fazia, alienação dos artistas, ele falava disso tudo e era muito parecido com que estava aqui no Brasil. Só que o regime era contrário. Aqui era extrema direita, e na Polônia de esquerda. Eu fitei com as cores dos valores de extrema direita, de fascismo brasileiro. Talvez ele tinha ficado incomodado de ver o fascismo ali no que ele estava querendo falar de uma maneira mais generosa do povo polonês, da liberdade do povo polonês¹⁴⁶.

No entanto, os medos do diretor talvez não fossem inteiramente justificados. A possibilidade de múltiplas interpretações da arte foi mencionada na interessante resenha de autoria de Yan Michalski, na qual ele observa que Mrožek, apesar de sua lógica clara, concreta e rigorosa, deixa ampla margem para múltiplas interpretações. O poder brutal que aparece no final da peça pode ser tanto uma alusão ao nazismo quanto ao stalinismo, bem como a qualquer outro totalitarismo que possamos colocar neste lugar. Além disso, se ouvirmos a opinião do próprio Mrožek, que depois do espetáculo conversou com a imprensa brasileira, pode-se concluir que Amir Haddad acertou em ajustar *Tango* à realidade brasileira:

Eu com *Tango* quis justamente criar uma realidade teatral que pudesse ter interpretações diferentes, foi essa a intenção. Porque não se pode imaginar apenas um público e trazer para ele uma coisa só. Tem de haver várias ideias

¹⁴³ Entrevista realizada por Aleksandra Pluta em 17 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro.

¹⁴⁴ Na verdade, Mrožek falava inglês.

¹⁴⁵ Entrevista realizada por Aleksandra Pluta em 16 de dezembro de 2016, no Rio de Janeiro.

¹⁴⁶ Idem.

diferentes, porque isso é da própria natureza do teatro. Ele para mim deve sempre corresponder à vida, e a vida, na verdade, nunca é muito simples¹⁴⁷.

A peça teve, portanto, interpretações diferentes em diferentes países (a depender do contexto político e social, por exemplo), mas há um detalhe que revela a particularidade do espectador brasileiro e as diferenças entre ele e, por exemplo, o espectador da Europa Central. Yan Michalski faz uma importante observação:

A produção acusa esta e outras dificuldades da peça; e revela sobretudo a sua relativamente pouca adaptabilidade à sensibilidade do espectador brasileiro¹⁴⁸.

Mrożek também disse algo que provavelmente não teve a oportunidade de contar pessoalmente ao diretor após o espetáculo:

Assisti ao espetáculo com prazer. Foi interessante ver uma peça de construção intelectualizada ser representada de modo tão carnal. Gostei dos atores, todos espontâneos, muito vivos, enérgicos. O país é assim, vocês falam essa língua, reagem dessa maneira.

Depois adicionou, num tom mais crítico:

O espetáculo foi por demais alongado. Há cenas enormes inventadas pelo diretor. Poderia durar apenas duas horas, e dura quase três. Na dança final, que acho bem realizada, não concordo com o lado homossexual que o diretor acrescentou quando incluiu o beijo entre os dois. A dança tem de ser alegórica, simbólica. Ora, o homossexualismo não é simbólico, é a vida. Acaba tirando o alcance metafísico¹⁴⁹.

À pergunta de Yan Michalski sobre o que ele achou da versão brasileira de Tango, Mrożek respondeu que achou-a muito interessante,

não só em função especificamente da minha peça, mas também porque nunca vi teatro brasileiro antes, e achei que ele tem certa particularidade na maneira de representar, na atmosfera, que me pareceu muito atraente. Essa particularidade reside sobretudo na maneira de os atores se comportarem em cena, de se apresentarem, de agirem. É uma facilidade do jogo corporal, uma agilidade incrível, uma elegância, uma maneira de ser elegante e eficaz, e que funciona mesmo quando uma determinada ação de um ator não corresponde muito à cena que ele está interpretando. Por assim dizer independentemente da cena, a ação e a expressão do ator, mesmo que não seja a expressão mais apropriada, ainda assim tem um valor em si, um valor estético. O que o ator faz não é nunca morto nem vazio, é sempre cheio e vivo¹⁵⁰.

¹⁴⁷ [sem autor] Autor de Tango aponta sua peça como um exemplo do teatro sem limitações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1972.

¹⁴⁸ MICHALSKI, Yan. Tango dançado em cima de uma muralha. *Jornal do Brasil*, 27 de abril de 1972.

¹⁴⁹ TUMSCITZ, Gilberto. Entrevista com o taciturno autor de Tango. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1972.

¹⁵⁰ MICHALSKI, Yan. Entrevista com Sławomir Mrożek. Universalidade e pulverização. *Jornal do Brasil*, 15 de julho de 1972.

Figura 12 – Elza Gomes e Renata Sorrah em *Tango*.



Fonte: foto de Alair Gomes.

Haddad não se enganou, no entanto, quando falou da dificuldade em conversar com Mrožek. Com base em algumas entrevistas com jornalistas brasileiros, pode-se notar que ele conseguiu se abrir apenas em conversa com Yan Michalski, o compatriota com quem ele provavelmente falou livremente em polonês. Além disso, é possível ter a impressão de que o estilo de Michalski de conduzir a conversa, seu conhecimento do teatro e sua erudição permitiram que Mrožek o reconhecesse como um interlocutor digno de receber respostas mais

profundas. No artigo de Gilberto Tumscitz, cujo título já anuncia as dificuldades encontradas durante sua conversa com Mrożek (*Entrevista com o taciturno autor de Tango*), o jornalista fala sobre a estada do dramaturgo polonês no Rio de Janeiro e sua forma específica de ser:

Contido, reservado, tranqüilo, a um passo da apatia, Sławomir Mrożek é homem de poucas palavras. Em uma semana de Rio, só deixou o hotel quando tinha de cumprir algum programa especial, organizado por sua anfitriã Teresa Rachel. Não manifestava qualquer tipo de curiosidade pela cidade, pelas pessoas, pela natureza. Não gosta de sol. Ficava em seu quarto lendo, mas também não vibra quando se fala em literatura.

Depois de um longo almoço informal em casa de Darel, com seis ou sete pessoas inteligentes se esmerando em gentilezas e curtindo profundamente a presença do polonês, mas principalmente depois de uma longa entrevista no hotel, em que eu já não sabia mais do quê falar, tão lacônicas eram suas respostas, posso garantir que Mrożek não é realmente um homem que vibre com as coisas. Educadíssimo, gentil, mas extremamente frio. De uma frieza que não se podia esperar do eloquente e verboso autor de *Tango*¹⁵¹.

Para comemorar a presença do autor polonês no Rio, na casa do pintor Darel foi organizado um almoço. Mrożek estava acompanhado por Teresa Rachel e outros artistas e intelectuais cariocas. De acordo com a versão de Tumscitz, o dramaturgo polonês revelou-se uma visita muito difícil.

Estávamos vendo o atelier do pintor. Mrożek respondia polidamente mas cortava quaisquer possibilidades de conversa natural. Alguém lhe mostra, pela janela, o Hotel Nacional, e pergunta se ele conhece Niemeyer. Ele responde que sim, ponto final. Alguém lhe mostra uma bananeira, fala de bananas, Niemeyer e bananas lado a lado, o Brasil novo e o Brasil velho. Ele continua mudo. Todos os convidados comunicativos, Teresa companhia das mais agradáveis, Darel aquela simpatia, Maísa, sua mulher, de uma calma e doçura fascinantes. Mrożek examina os quadros. Para diante de um, poderosíssimo, que Darel pintou baseado na peça de Arrabal *O cemitério dos automóveis*. Acho que essa informação pode interessar ao taciturno, que parece realmente impressionado pela obra, e comento o fato. Ele imediatamente abandona a pintura, com uma de suas frases lacônicas: “Não conheço a peça. Não conheço nenhuma peça de Arrabal”¹⁵².

Por outro lado, a entrevista em si, concedida a Gilberto Tumscitz, foi a seguinte:

- Pergunto-lhe por que escolheu o teatro como meio de expressão.
- Não escolhi. Simplesmente aconteceu.
 - Você gosta de ver teatro?
 - Vou poucas vezes.
 - Por quê?
 - Porque me cansa. Eu sou produtor, não consumidor. Prefiro ir ao cinema.
 - Já se sentiu tentado a produzir para cinema?
 - De maneira alguma.
 - Por quê?

¹⁵¹ TUMSCITZ, Gilberto. Entrevista com o taciturno autor de *Tango*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1972.

¹⁵² Idem.

- Não vejo ligação. O cinema é imagem. Eu lido com palavras¹⁵³.

Suas respostas foram sempre lacônicas. Mrožek também não queria falar sobre outros dramaturgos porque "não os conhece nem se importa com isso". Em seu quarto no hotel Novo Mundo, ele leu *O Balcão* de Jean Genet, que lhe foi emprestado por Teresa Rachel. "Gostei de ler. É uma boa peça.", respondeu Mrožek. O jornalista não teve chance de ter uma conversa mais profunda.

Outro jornalista, cujo nome não consta do artigo publicado em 5 de julho de 1972 no *Jornal do Brasil*, observou o seguinte:

Ele ficará uma semana no Rio, a convite dos produtores de sua peça, e ontem, horas após seu desembarque no Galeão, suave, queixava-se do calor e sentia cansaço, em seu primeiro contato com a América do Sul. Fala polonês, russo, italiano, francês e inglês, com a voz baixa, mas não se considera um homem com muita cultura. Não se interessa pela música e não gosta de poesia¹⁵⁴.

E quais foram as reações do público? A peça teve muito sucesso no Brasil. O teatro, em que cabiam seiscentas pessoas, ficava lotado (com duas apresentações por dia) todas as quintas, sábados e domingos. O público se identificou com os personagens da peça, lembra Haddad, que foi homenageado com o Prêmio Governador do Rio de Janeiro como melhor diretor por essa peça.

3.5. *Tango* abrazeirado

Nesta seção, temos o objetivo de analisar a recepção de *Tango* pelos críticos de teatro do Rio de Janeiro, de Brasília, de Porto Alegre e de Curitiba. O assunto que nos parece mais interessante neste momento é a análise da adaptação do texto para a realidade do público brasileiro. Nos interessa descobrir se a peça tinha chance de existir e funcionar de forma autônoma para ganhar sentido próprio ao espectador brasileiro, não necessariamente familiarizado com as questões relacionadas à Polônia. Ao longo da leitura de várias resenhas, nos perguntávamos sobre a possibilidade de a peça existir e ser recebida como uma obra universal, que o espectador vai preencher de significados próprios e próprias interpretações, adequadas ao seu entendimento de mundo. Em outras palavras: o espectador brasileiro, sem nenhum preparo ou conhecimento do contexto histórico em que a peça foi criada, teve a chance

¹⁵³ TUMSCITZ, Gilberto. Entrevista com o taciturno autor de *Tango*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1972.

¹⁵⁴ [sem autor] Autor de *Tango* aponta sua peça como exemplo do teatro sem limitações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1972.

de absorver e “digerir” / entender a peça? Em qual direção poderia ir a sua interpretação? Entendemos que não temos a possibilidade de obter informações sobre a recepção individual de cada espectador da peça. O único meio através do qual podemos obter informações sobre a recepção, como também no caso de outras peças, são as resenhas que contêm o ponto de vista do autor da resenha, seja ele jornalista ou crítico teatral, capaz de se aprofundar e analisar com detalhes a montagem, o texto teatral e outros elementos que fazem parte da linguagem teatral.

Figura 13 – Humor negro numa peça muito séria.



Fonte: *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1972 (autor da fotografia desconhecido).

Desde as primeiras apresentações da montagem carioca, a imprensa local começou a dedicar espaço para os comentários sobre a peça *Tango*. O peso e a importância da produtora (Teresa Rachel), do diretor (Amir Haddad) e do elenco fez com que a montagem ganhasse visibilidade e destaque, apesar de a peça ser de autoria de um autor polonês desconhecido no

Brasil. Mas mais uma vez queremos repetir o fato de que a visibilidade da montagem foi dada principalmente pelos artistas envolvidos na produção, e não pela notoriedade do autor.

Vários autores de resenhas direcionaram sua atenção à questão de adaptação do texto à realidade do espectador brasileiro¹⁵⁵. Acreditamos que muitas vezes os mesmos jornalistas e/ou críticos teatrais tiveram que realizar uma pequena pesquisa prévia para contextualizar o autor e o texto. Nas matérias publicados nos jornais, o texto crítico muitas vezes vem acompanhado por um breve texto informativo de caráter biográfico, com o objetivo de aproximar a pessoa do autor ao leitor do jornal e/ou espectador. Os textos biográficos são basicamente a reprodução das informações fundamentais sobre a data e lugar de nascimento do autor, seus estudos universitários (sabemos que ele iniciou três cursos de graduação, mas não concluiu nenhum), sua afiliação ao Teatro do Absurdo, alguns títulos das peças em polonês (sem tradução para o português), o fato de ele ser emigrante/dissidente político e – como pode ser deduzido disso – crítico do regime dominante em seu país.

Neste capítulo analisaremos com mais atenção as críticas que têm enfoque no processo de “abrasileiramento” do texto polonês, ou seja, sua adaptação para a realidade do receptor. Analisamos 12 matérias publicadas em revistas e jornais: do Rio de Janeiro – *O Globo* (6 de abril de 1972), *Última Hora* (17 de abril de 1972), *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (22 de abril de 1972), *Jornal do Brasil* (27 de abril de 1972), *Última Hora* (1 de maio de 1972), *O Jornal* (5 de maio de 1972), *O Jornal*, Guanabara (7 de maio de 1972), texto da Fundação Cultural do Distrito Federal SEC [sem data]; e de mais cidades brasileiras – *Diário de Brasília* (12 de novembro de 1972), *Correio do Povo*, Porto Alegre (25 de novembro de 1972), *O Estado do Paraná*, Curitiba (14 de dezembro de 1972), *A Tribuna*, Santos (13 de maio de 1973).

O jornalista do *Globo* (sem nome do autor, publicado em 6 de abril de 1972) observa no seu texto que a peça foi fascinante para o público,

mesmo que não se queira buscar significações mais profundas. De qualquer forma, acho que ela se adapta perfeitamente à nossa realidade, porque é uma peça propositadamente ambígua, e é nessa ambiguidade brasileira que os novos autores deverão encontrar o novo caminho para o teatro. [...] Ao dirigir *Tango*, Haddad procurou esquecer que o texto era estrangeiro e pensou sempre em termos de Brasil. Não houve adaptações, que seriam absolutamente desnecessárias, já que a peça enfoca problemas universais. A montagem de *Tango* está ligada à imagem da violência, como a própria dança, que rompe com as colocações arcaicas. Mas é uma dança universal, há tangos e tangos, dançados cada qual à sua maneira. Essa liberação e essa violência é que o autor se propõe a analisar. A violência é também problema específico do

¹⁵⁵ Na maioria das vezes, esses autores eram anônimos, já que não assinavam os textos, o que dificulta a identificação do autor. Mesmo assim, optamos por citar esses textos, assinalando esse fato nas notas de rodapé.

Brasil. Agora, se esse meu enfoque empobrece o texto, é um problema de subdesenvolvimento cultural¹⁵⁶. (grifo nosso)

Além disso, o grande esforço de Amir Haddad foi fazer de *Tango* uma peça brasileira. A respeito desse assunto, o diretor falou amplamente na entrevista concedida para a realização da nossa pesquisa, mas também encontramos alguns depoimentos parecidos publicados em jornais.

[...] Sei que a peça é atual, de um humor irresistível, que foi tratada em tom de farsa. Porque eu não sei explicar ao público em demasia o que eu faço; prefiro dizer, então, que é um espetáculo sobre o meu momento atual. E como espero estar sintonizado com a média de brasileiro, posso garantir que é um espetáculo brasileiro. Deixo as pessoas olharem à vontade e ver o que quiserem: a redução interpretativa é inevitável a cada pessoa¹⁵⁷.

Haddad esclarece também que o grupo teve dificuldades na montagem de *Tango* devido ao fato de que ela era muito inclinada para a farsa, ao contrário da montagem francesa, que era muito mais séria e tinha um tom de discussão filosófica. O diretor brasileiro achou que o público brasileiro não iria aguentar nem dez minutos dessa discussão filosófica e quis explorar mais o lado farsesco. Farsa, cuja origem remonta à Idade Média, geralmente com a ação centrada nos fatos triviais da vida cotidiana, às vezes beirando o irreal ou inverossímil e com personagens estereotipados, é um tipo de comédia. *Tango* pode ser interpretado como uma farsa, e a leitura de Amir Haddad nos parece interessante: dar enfoque aos aspectos do farsesco para deixar a peça mais cômica, menos filosófica e com um teor menos pesado e intelectualizado, é também uma forma de adaptação ao contexto local, levando em conta a especificidade do público brasileiro.

Na farsa, encontramos conflitos triviais, humor situacional, caricatura, complicações, curvas inesperadas e “gags”. Haddad decidiu explorar o lado farsesco do texto, enfocando as situações ridículas, enganos, desentendimentos, conflitos e humor grosseiro, que produzem o riso fácil. O riso na montagem de Amir Haddad foi o elemento capaz de atrair um amplo público brasileiro e permitiu que a peça ficasse em cartaz por um ano e circulasse por várias capitais dos estados brasileiros. Ao mesmo tempo em que *Tango* é um texto cômico, ele não deixa de ser uma sátira política e moral. Amir Haddad admite também que, na origem, a peça não pretendia essa forma. Ele observa na entrevista publicada no *Jornal do Brasil* de 22 de abril de 1972:

A matéria é pesada, o assunto, o conteúdo da maior seriedade, mas tratado de maneira leve. Durante os ensaios fomos descobrindo de que maneira aquela matéria tão séria podia ser tratada em farsa. E depois, em contato com o

¹⁵⁶ [sem autor] Humor negro numa peça muito séria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1972.

¹⁵⁷ [sem autor] Teresa Raquel. A união faz sua força. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1972.

público em Vitória, onde *Tango* estreou, vimos que isso era possível. O público ri do começo ao fim. Não sei até onde percebe a profundidade da peça¹⁵⁸.

Figura 14 – Ari Coslov, Sérgio Britto e Teresa Rachel em *Tango*.



Ari Coslov, Sérgio Britto e Tereza Rachel, numa cena da tragicomédia de Mrozek

Fonte: *O Globo*, – Rio de Janeiro, 19 de abril de 1972 (autor da fotografia desconhecido).

Nessa entrevista, temos a oportunidade de descobrir mais motivações pessoais do diretor e a sua abordagem na montagem carioca.

[...] Por que fazer esse texto, se sou um diretor que gosto de inventar? É que eu acho que ele coloca determinadas coisas que precisam ser ditas no Brasil de hoje. Estudando-o eu pude fazer uma revisão em série de coisas, inclusive meu próprio trabalho, ver onde estou indo [...]. – diz Haddad. Não lhe interessou o que a peça tem de polonês ou europeu e nem se preocupou com essa abordagem. Especialmente porque o personagem da peça, o artista, é personagem que para o europeu é facilmente reconhecível. – Para o europeu ele é o João Grilo de *A Comparecida*. A gente *saca* na hora o João Grilo [...]. Então o brasileiro vive tanto isso que não precisa pensar. João Grilo no palco é identificado imediatamente. – admite Haddad. Tanto a peça *Tango* quanto *A Comparecida* são peças que tiveram o sucesso fora do país de origem. Pode

¹⁵⁸ [sem autor] Um Tango internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1972.

surpreender o fato de que uma peça tão brasileira quanto *A Compadecida*, tipicamente brasileira e regional, teve tanto reconhecimento na Europa e, especialmente, na Polônia. – Certamente não foram os aspectos regionalistas que atraíram o público europeu. Mais fascinantes eram os vícios e mazelas daquela pequena e verdadeira humanidade descrita por Suassuna. Os esforços de sobrevivência, a qualquer preço, de João Grilo, o Malazartes do Nordeste, assimiláveis afetiva, instintiva e racionalmente por qualquer brasileiro médio, correspondem imediatamente à falta de fé, ao excesso de cultura, à anarquia, quem sabe ao cinismo e indiferença de Stomil, o Malazartes das artes europeias, o intelectual de *Tango*, também facilmente identificável por qualquer europeu... Stomil *transa* com quem: com o tédio, com a arte experimental alienada de qualquer realidade. Stomil prepara suas experiências no seu quarto. O escape, o descompromisso¹⁵⁹. (grifo nosso)

Haddad acrescenta que Mrożek mostra como e por que tudo aconteceu na Europa (segundo sua visão pessoal e amarga de humorista impiedoso):

Nosso espetáculo tenta mostrar como andam as coisas por aqui. Como ao europeu não interessa o folclore da *A Compadecida* e sim os seus mais humanos e profundos aspectos, a necessidade de uma ordem mágico-religiosa para a sublimação de uma realidade social insuportável – assim a nós só interessaram em *Tango* os aspectos que poderiam eventualmente nos falar mais de perto: o que faz com que pseudo mudanças sociais de aspecto saudável se transformem rapidamente em doenças tão graves que desesperamos de encontrar uma cura breve e nos revelamos impotentes como Stomil, gerador de Artur, filho revoltado que se alia a Edek, amante da mãe; este, por sua vez, se entende com o macróbio Eugênio. Triste mundo este do qual rimos em *Tango*¹⁶⁰. (grifo nosso)

O que vale a pena ressaltar é que *Tango* é um drama político – um aviso sobre a chegada do poder ditatorial. Analisado desse ponto de vista, o texto pode ser facilmente adaptável em qualquer país. Cada país lida com as questões relacionadas à sucessão do poder, à luta para manter o poder, à vitória e à derrota de uma ou de outra ideologia. Governos progressistas alternam-se com governos conservadores. Se o texto de Mrożek foi concebido e produzido em um contexto histórico-social graças ao qual podemos deduzir que o dramaturgo polonês era crítico em relação ao governo comunista na Polônia, não podemos também negar que o texto podia ser facilmente entendido em outros países, como aconteceu no caso do Brasil, onde a peça foi adaptada pelo diretor para o contexto brasileiro. Em 1972, o Brasil estava em plena ditadura militar, e o poder estava nas mãos dos militares. Como nos ensinam os livros de história, os militares não gostam quando se lhes mostra desobediência. Assim acontece na peça *Tango*: quando Artur é derrotado, Edek toma a iniciativa e, em vez da ideologia de Artur, ele introduz uma força brutal.

EDEK - Agora é a minha vez de jogar. Vocês vão me obedecer ou senão...

¹⁵⁹ [sem autor] Um Tango internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1972.

¹⁶⁰ [sem autor] Tereza Rachel traz *Tango*. *A Tribuna*, Santos, 13 de maio de 1973.

STOMIL - Obedecer?

EDEK - E daí? Em matéria de porrada vocês já viram que eu sou uma capacidade, vamos lá, eu sou durão, mas não sou mau. Se vocês calarem o bico, ficarem bonzinhos, não vão se arrepender. Eu sou um bom rapaz. Eu gosto muito de uma brincadeira, mas não gosto que abusem de mim. Acho melhor me obedecer.

Após essas palavras, a família se rende a Edek sem protestar. Mrožek mostra como Edek toma o poder, dá o golpe (de estado), remove pessoas inconvenientes, mostra ao que levam a falta de solidariedade e a discórdia. Confrontada com a força brutal representada por Edek, a família intelectual de Stomil sofre uma derrota. No texto de Mrožek podemos achar analogias com a situação da Polônia durante o regime comunista. Governança, desconsideração da opinião pública, abuso de força, intimidação, várias formas de pressão, censura, banimento das pessoas inconvenientes ao sistema são apenas alguns dos métodos usados no sistema totalitário. Os mesmos procedimentos de controle social, através da opressão e da repressão, foram comuns durante os anos de chumbo no Brasil, na época da montagem brasileira de *Tango*. Mrožek mostra como tudo aconteceu na Europa, e o espetáculo brasileiro tenta mostrar como andam as coisas no Brasil.

Por outro lado, precisamos observar também a reação oposta, expressada por Yan Michalski. O crítico que tinha, na nossa opinião, uma visão muito mais ampla para poder entender os dois contextos (o contexto da produção do texto e o contexto da montagem brasileira de *Tango*) não compartilhou o entusiasmo sobre a eventual adaptabilidade do texto. Na resenha publicada no *Jornal do Brasil* de 27 de abril de 1972, com o título *Tango dançado em cima de uma muralha*, Michalski escreve que o texto revela sobretudo a sua relativamente pequena adaptabilidade à sensibilidade do espectador brasileiro:

Este aspecto, que não me chamou a atenção na leitura, está muito presente na encenação. As l o n g a s discussões teóricas e um sistema de signos, reconhecíveis à primeira vista pelo espectador da Europa Central mas de sentido muito menos imediato para o brasileiro, estabelecem em muitos momentos uma pequena muralha entre a nossa platéia e a fascinante obra de Mrozek. Nosso público consome intensamente a ação farsesca, mas tende a ignorar o pano de fundo trágico. [...] Também na direção, ao lado de muita criatividade autêntica e inspirada, há recursos fáceis e inúteis: os forçados efeitos de nacionalização (e nem por isso o espetáculo torna-se mais brasileiro), mais facilmente assimilável pelo nosso público¹⁶¹.

Michalski critica explicitamente também a ênfase excessiva dada às tendências ditatoriais de Artur, quando na realidade esse personagem é muito mais um romântico levado involuntariamente à condição de tirano pela alienação do seu romantismo. Nessa alienação do

¹⁶¹ MICHALSKI, Yan. *Tango dançado em cima de uma muralha*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1972.

seu romantismo, Artur se parece com a personagem Hamlet, da obra homônima de Shakespeare. Na opinião do crítico, a produção acusa várias dificuldades da peça e revela sobretudo a sua relativamente pequena adaptabilidade à sensibilidade do espectador brasileiro. Críticas semelhantes àquelas de Michalski foram levantadas pelo jornalista Telmo Martinho que, na resenha *Música de dança*, publicada no jornal *Última Hora*, de 1 de maio de 1972, observa que Amir Haddad

acha que a aceitação aqui tem que ter o brasileiro imediatamente identificado. Usa, portanto, o que for mais bananeira, arara e principalmente pau-brasil. Seu êxtase chega a ser incontrolável quando descobre uma possível semelhança entre os episódios poloneses e locais¹⁶².

É relevante também a opinião de José Arrabal, professor universitário, jornalista e escritor, que lê de forma crítica a encenação brasileira de *Tango*. Mais tarde, vamos observar que em outros textos Arrabal mantém a sua visão crítica em relação à obra do autor polonês. Nos textos publicados por ele, podemos perceber uma nítida hostilidade tanto diante da obra dramaturgica de Mrozek quanto diante das adaptações brasileiras. No texto *Tango, ritmo de valsa* publicado em *O Jornal*, de 5 de maio de 1972, Arrabal afirma o seguinte:

Com alguma boa vontade, pode-se sentir em *Tango* (Sławomir Mrozek – Teatro Tereza Rachel), montagem de Amir Haddad, uma primária revelação da possível perplexidade hoje vivida por alguns artistas do “mundo comunista” europeu. Pode-se até encarar a dita obra, em cartaz no repertório carioca, como uma síntese menor de toda a frustração daqueles que nasceram e amadureceram acompanhando as transformações ocorridas, naquela região do Velho Mundo, nestes três quartos de século.

Mas o que isto tem a ver com a realidade brasileira é pouco, pouquíssimo. Ou nada. E a importação de Mrozek para nossos palcos não se justifica seriamente (bilheteria à parte), em tempo ou espaço, e mesmo levando-se em conta sua linguagem cênica, porquanto esta nada acrescenta ao já batido teatro peculiar europeu ocidental.

Digamos que não se possa “exigir do artista uma explicação real e concreta dos fenômenos políticos de seu tempo, pois ele produz arte, e não ensaios sobre ciência da história”. Se não estamos nesta, fiquemos por aqui. Isto para sermos benevolentes com Mrozek, entendendo-o como um produtor de arte, que, assim, embora no barco de uma pretensa rebeldia, nem sempre se obriga a atingir a totalidade de sua desejada expressão.

Tango, embora sendo uma peça tipicamente escrita para as gentes da Europa Central e Oriental, nem por isso consegue alcançar uma visão digna de crédito do que venha a ser aquilo que busca criticar. Mrozek, ao focar a inconseqüência das revoluções, por ser um artista (repito) assume o risco da simplicidade. E daí, sem o desejar, acaba trilhando a mais reacionária das estradas, que é a do conformismo, a da descrença no homem e em suas transformações enquanto ser social¹⁶³. (grifo nosso)

¹⁶² MARTINHO, Telmo. *Música de dança*. *Última Hora* – Rio de Janeiro, 1 de maio de 1972.

¹⁶³ ARRABAL, José. *Tango, ritmo de valsa*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1972.

As duras críticas de Arrabal não param por aqui. Dois dias depois da publicação da sua crítica forte não apenas à obra de Mrozek mas também à encenação dirigida por Amir Haddad, Arrabal publica novamente um texto no qual expressa a sua indignação em relação à montagem brasileira. No texto publicado em *O Jornal* da Guanabara de 7 de maio de 1972, ele anota: “O grande equívoco de Amir foi ver em *Tango* qualquer matriz da situação brasileira. Isto – segundo me parece – numa tentativa de salvar a todo custo as intenções da produtora Tereza Rachel. Tentativa frustrada, se não considerarmos o aspecto comercial pretendido”¹⁶⁴.

Amir Haddad está consciente das diferenças culturais e ele mesmo admite que tentar fazer com que o público brasileiro entenda os aspectos europeus mais intelectualizados de *Tango* é o mesmo que fazer com que “o centro-europeu médio tente se identificar com a fome crônica de João Grilo e as suas péssimas condições de sobrevivência. [...] Daí a grande dificuldade de dançar o TANGO no Brasil”¹⁶⁵. Mesmo aceitando todas as diferenças culturais entre os dois países, e as consequentes dificuldades na compreensão de um texto proveniente de um país exótico, como a Polônia, sem a tentativa ousada de Tereza Rachel não teríamos a oportunidade de uma valiosa troca de ideias. A arte, nas suas mais diversas manifestações, tais como teatro, literatura, música, cinema, entre outros, nos proporciona modos de olhar menos óbvios. Apresentar as diferenças sensibiliza a nossa visão de mundo, ensinando-nos sobre a complexidade do mundo. A partir desse ensinamento, em contato com a arte, o indivíduo, não importa de que país, se abre a uma vastidão e a uma amplitude de leituras do mundo, se possibilitando uma interpretação mais aguda e mais atenta da realidade em que vive. Este é o papel fundamental da arte que sensibiliza o receptor e o torna mais crítico. Por essa razão, estamos mais próximos ao grupo de jornalistas e críticos que apreciam e valorizam a adaptação de uma obra tão complexa e difícil quanto *Tango* no Brasil. São tentativas ousadas, inovadoras, corajosas. Por essa razão, nos é difícil concordar com o crítico José Arrabal, que vê na iniciativa de Teresa Rachel uma tentativa frustrada.

Para concluir nossa análise das críticas relativas à montagem brasileira, vamos refletir sobre as palavras da mulher que foi responsável pela empreitada que polarizou os críticos de teatro, Teresa Rachel. Na entrevista publicada pelo *Correio do Povo*, de Porto Alegre, com a data de 25 de novembro de 1972 (a matéria completa tem o título *Tereza quer saber o que há com os gaúchos*), o jornalista pergunta à produtora:

- Bem, Tereza, *Tango* não é água com açúcar, e isso a gente sabe. Mas, na tua opinião, chega a ser uma peça difícil?

¹⁶⁴ ARRABAL, José. *Tango em cena*. *O Jornal*, Guanabara, 7 de maio de 1972.

¹⁶⁵ HADDAD, Amir. *O pior cego é aquele que não quer ver ou que tem Tango a ver com as calças ou as aparências enganam*. Texto impresso, Fundação Cultural do Distrito Federal – SEC [sem data].

- Eu já li isso em vários jornais, que *Tango* é uma peça difícil, que ninguém compreende. Não é nada disso! A peça difícil não fica oito meses em cartaz no Rio de Janeiro. A peça de vanguarda tem público no máximo durante uns quatro meses, e olhe lá. Isso em qualquer parte do mundo, não é só no Brasil, não. *Tango* não tem disso. Se há algo determinado que o espectador não possa compreender, ele não vai ficar desapontado, porque há também a parte da comédia, que é muito engraçada e faz rir do princípio ao fim. Isso faz com que quem não esteja culturalmente apto a “pegar” a mensagem da peça possa sair do teatro satisfeito porque se divertiu. E isso, para mim, não é característica de uma peça “difícil”. Acho que o texto pode ter uma mensagem política, pode. Inclusive o autor, Mrozek, disse no Rio de Janeiro, que não escreveu com nenhuma intenção política. Mas é óbvio que muitas pessoas vêem algo por detrás da comédia. E quem não quiser ler nas entrelinhas que fique só com a parte cômica e se divirta. *Tango* não é uma peça hermética, não é uma peça difícil. É uma peça que você pode interpretar como quiser, só. Inclusive porque, se você quiser ler nas entrelinhas, ainda pode escolher também a comparação que quiser, ou seja, você pode dizer que aquilo reflete o stalinismo, o nazismo, ou o que você quiser¹⁶⁶.

Figura 15 – Sadi Cabral e Teresa Rachel no Teatro Teresa Rachel – Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1972.



Fonte: Programa em revista, a leitura favorita do público de teatro. *Tango* (autor da fotografia desconhecido).

¹⁶⁶ [sem autor] Tereza quer saber o que há com os gaúchos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 de novembro de 1972.

3.6. Yan Michalski e seu trabalho de traduzir e explicar Mrożek ao público brasileiro

Yan Michalski era conhecido como homem de teatro, aquele que não apenas assistia aos espetáculos, mas que também conversava com os artistas nos bastidores, debatia com eles, pedia esclarecimentos e dava dicas quando necessário. Não apenas escrevia textos críticos, como também escrevia livros, verbetes de enciclopédia, traduzia textos dos teóricos de teatro, dava aulas nos centros universitários, dava palestras, viajava pelo mundo participando de congressos e simpósios dedicados às questões de teatro. Era um homem cuja vida profissional e pessoal circulava em torno do teatro. A sua grande paixão pelo teatro pode ser observada nas páginas do *Jornal do Brasil*, no qual Michalski trabalhou por quase vinte anos. O seu olhar atento e analítico, a sua linguagem clara, o seu estilo esclarecedor, a sua generosidade em ver cada tentativa dos artistas (não apenas aqueles renomados e reconhecidos, mas também jovens e pouco experientes) são manifestações claras da sua profunda paixão pelo teatro nas suas mais variadas formas. Com a mesma dedicação, escreveu a respeito das apresentações dos textos do seu conterrâneo, Sławomir Mrożek. Tendo profundo conhecimento da língua, cultura e história polonesas, Yan Michalski foi a pessoa mais preparada para explicar ao público brasileiro todas as nuances dos textos de Mrożek. Basta ver o título da primeira resenha teatral dedicada a *Tango* (*Como dançar o Tango*) para perceber a sincera preocupação de Michalski em explicar o conteúdo e o sentido da peça polonesa ao espectador brasileiro. Não tem nada de estranho no fato de que o público brasileiro precisasse de um guia para melhor compreensão de uma peça tão complexa como *Tango*, uma peça escrita num país distante, cuja história e situação político-social se diferenciava de forma gritante da situação vivida naquela época no Brasil. Acreditamos que, sem o trabalho de Michalski, a recepção das peças de Mrożek no Brasil seria mais limitada. Queremos também evidenciar o fato de que vários textos críticos ou textos de caráter puramente informativo publicados nos jornais brasileiros sobre as peças *Tango* e *Os Emigrados* reproduzem na íntegra ou em trechos os textos de autoria de Michalski. Esses textos caracterizam-se pela clareza da linguagem e boa compreensão do assunto, além de interpretação profunda de vários elementos da linguagem teatral, não apenas do texto em si, mas também da direção, atuação, figurino, cenografia, iluminação, efeitos sonoros etc.

Muitos elementos em comum podem ser encontrados nas biografias de Sławomir Mrożek e Yan Michalski. Essas duas figuras aparentemente distantes, se examinadas de perto, mostram detalhes que aproximam um do outro. Quando os dois se encontraram em 1972, na ocasião da vinda de Mrożek para o Brasil, sem dúvida puderam ter uma conversa muito mais profunda que outros jornalistas brasileiros não conseguiram ter com o autor polonês.

Em primeiro lugar, os dois nasceram na Polônia: Mrozek em 1930, Michalski em 1931. Mrozek em Borzęcin, Michalski em Częstochowa. A distância entre uma cidade e outra é de pouco mais de 150 km e hoje pode ser percorrida em apenas 2 horas de viagem. Os dois viveram durante a Segunda Guerra Mundial na Polônia, invadida e ocupada pelos nazistas, com a diferença de que, para Yan Michalski, essa experiência terminou de forma muito mais trágica: ele, de origem judia (seu verdadeiro nome era Jan Majzner), na guerra perdeu toda a família e sobreviveu por milagre. Salvou-se do Gueto de Czestochowa graças à ajuda de uma polonesa, Zofia Weronika Batawia. Foi ela que o escondeu durante a época da guerra, lhe deu documentos falsos, com sobrenome falso, o que lhe permitiu ocultar a sua origem judia. Os pais e familiares mais próximos não tiveram a mesma sorte e foram assassinados pelos nazistas¹⁶⁷. Mrozek, por sua vez, passou a guerra no interior da Polônia, e sua família sobreviveu.

Em segundo lugar, o que une as duas figuras é a paixão pelo teatro. Os dois, quase na mesma época, começaram a se interessar pela mais efêmera das artes. Sławomir Mrozek recebeu de Teresa Stanisławska, naquela época redatora chefe do jornal *Echo Krakowa*, a proposta de ser crítico de teatro. Mrozek aceitou o convite, mesmo sem experiência, mas, considerando o fato de que frequentava o teatro, achou que valia a pena se arriscar nessa profissão. O primeiro texto crítico, publicado no dia 9 de outubro de 1955, foi um texto sobre a peça *Odwiedziny*, de um dramaturgo polonês, Kruczkowski, apresentada no Teatro Juliusz Słowacki, em Cracóvia. Uma curiosidade: Mrozek naquela época trabalhava como jornalista para um outro jornal polonês, *Dziennik Polski*, como simples funcionário de um aparato de propaganda stalinista. Depois de umas vinte e cinco críticas escritas (reunidas e publicadas num único volume, *Jak zostałem recenzentem (Como me tornei o crítico teatral – sem tradução para o português)*¹⁶⁸, Mrozek entendeu uma coisa: não dava para manter a amizade com o pessoal

¹⁶⁷ “No início da guerra de 1939, viajamos para Łódź, onde permanecemos, ao lado dos meus avós maternos, até a capitulação da Polônia. Posteriormente, retornamos a Częstochowa – cidade natal de Jan – onde prosseguimos, até outubro de 1940, a nossa existência normal, dentro das limitações impostas pela ocupação. Avisados da próxima criação do gueto em Częstochowa, os meus pais entraram em contato com a senhora Weronika Sofia Batawia (...) que conseguiu para mim o nome de Jan Michalski (...) e veio buscar-me em Czestochowa, levando-me para Varsóvia. (...) Os meus pais foram para o gueto. (...) Nunca mais os vi, e a única coisa que sei é que foram deportados e mortos pelos ocupantes alemães. Eu fiquei escondido no apartamento da senhora Batawia. (...) Em consequência de uma denúncia, tivemos de deixar o apartamento às pressas. (...) Ela levou-me, então, para a casa de conhecidos (...) na aldeia de Rusinów, na região de Radom. Lá permaneci, escondendo de todos a minha verdadeira identidade, até a conquista da Polônia pelo exército soviético, em janeiro de 1945. Logo que as viagens se tornaram possíveis, (...) estabeleci contato com a família Tempel – os tios Hipolit e Sofia na Suíça. (...) A situação financeira do casal Tempel era bastante difícil. (...) Sendo assim, (...) meus tios resolveram emigrar para o Brasil (...) levando-me consigo. Chegamos ao Rio de Janeiro em 26 de julho de 1948, a bordo do vapor *Jamaique*”. Depoimento dado a Álvaro de Sá e descrito no ensaio *Yan Michalski e o Teatro Tablado*. Disponível em: <http://cbtij.org.br/yan-michalski-e-o-teatro-tablado/> (Acesso em 8 de julho de 2018.)

¹⁶⁸ MROZEK, Sławomir. *Varia. Jak zostałem recenzentem*. Varsóvia: Noir Sur Blanc, 2005.

de teatro e, ao mesmo tempo, trabalhar como crítico de teatro. O crítico não pode ser amigo, o crítico é “um estranho”. Mrožek não estudou nada ligado ao teatro (como já mencionamos, começou a estudar arquitetura, ciências orientais e artes plásticas, mas não terminou nenhuma faculdade), mas gostava muito de frequentar o teatro, tinha muitos amigos atores e diretores, e a proposta de ser crítico de teatro significou para ele poder dosar o grande prazer que sentia ao ir ao teatro: poder assistir à peça, depois refletir sobre ela e compartilhar as próprias reflexões com os leitores do jornal, e, o que não era pouco relevante para o então jovem escritor, ganhar algum trocado por uma coisa que lhe dava enorme prazer.

Não foi diferente o caso de Yan Michalski. Ele também começou a trabalhar como crítico na mesma época. As primeiras críticas de teatro assinadas com o nome de Yan são datadas de meados dos anos 1950 (1954-1957) no *Journal Français du Brésil*. Eram críticas de cinema e de teatro publicadas em francês, o que nos faz pensar ainda mais no talento linguístico de Michalski e sua facilidade de escrever em várias línguas estrangeiras (além de polonês, ele falava português, alemão, francês, inglês e espanhol). Só que Michalski saiu da Polônia logo depois da guerra e não viveu o tempo do stalinismo no país de origem. Em 1948, chegou ao Brasil, onde aprendeu português e francês num liceu franco-brasileiro do Rio de Janeiro e, como Mrožek, virou amigo do meio teatral. Yan Michalski foi um dos mais importantes críticos de teatro no Brasil. Junto a Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Bárbara Heliodora (que traduziu o livro de Martin Esslin, *Teatro do Absurdo* para o português), é considerado uma das vozes mais ouvidas no meio teatral. Os dois primeiros críticos escreviam sobretudo a respeito do teatro em São Paulo; Heliodora e Michalski, por sua vez, a respeito do teatro carioca.

Voltando à comparação entre Michalski e Mrožek, podemos dizer que, geograficamente falando, os caminhos dos dois se separaram, mas a paixão pelo teatro nasceu e perdurou neles dois, nos dois continentes, em países distantes entre si.

Em terceiro lugar, além da experiência no campo da crítica teatral, ambos tiveram experiências como atores e diretores. Michalski, no Rio de Janeiro dos anos 1950, começou a se aventurar como ator, assistente de direção e diretor no Teatro Tablado, escola de teatro fundada em 1951 pela escritora e dramaturga brasileira Maria Clara Machado. Inicialmente, era uma companhia de teatro amador, e, mais tarde, se transformou num grande centro de formação de atores. O Teatro Tablado teve importante papel na modernização do teatro brasileiro. As peças nas quais o jovem Yan atuou como ator foram as seguintes: em 1957, *O embarque de Noé*; em 1958, *A bruxinha que era boa e Rapto das cebolinhas*; em 1960, *O cavalinho azul* (todos textos da fundadora do Tablado, Maria Clara Machado). Em setembro de 1961, Michalski dirigiu *O Malentendido*, de Albert Camus (em 1960, Yan dirigiu, também para o

Tablado, a leitura dramatizada de outra peça de Camus, *Os Justos*). Mrożek teve um episódio como ator também em 1958, quando atuou no filme *Rondo* (dirigido por Janusz Majewski), realizado pelos estudantes da Escola Nacional de Cinema, Televisão e Teatro em Łódź. Como diretor, ele dirigiu filmes baseados nos seus próprios roteiros: *Wyspa Róż* (1974-75) e *Amor* (1977), para estúdios de televisão alemães.

Em quarto lugar, ambos passaram boa parte da vida fora da Polônia, na condição de emigrantes e exilados. Yan Michalski veio para o Brasil em 1948, com apenas dezesseis anos, e naturalizou-se brasileiro nos anos 1950. Mrożek saiu do país em 1963, com trinta e três anos. Ficou no exílio até 1996, quando resolveu voltar. Durante os trinta e três anos fora da Polônia, residiu na Itália, França, Alemanha e México. Em 2008, mudou-se novamente para a França, onde faleceu cinco anos mais tarde. Ambos se somam a um grande grupo de intelectuais de origem polonesa que desenvolveram o seu trabalho literário e intelectual fora do país. Nesse vasto grupo de autores emigrantes podem ser incluídos Andrzej Bobkowski¹⁶⁹, Józef Czapski¹⁷⁰, Jerzy Giedroyc¹⁷¹, Witold Gombrowicz¹⁷², Gustaw Herling-Grudziński¹⁷³, Konstanty Jeleński¹⁷⁴, Czesław Miłosz¹⁷⁵, Leopold Tyrmand¹⁷⁶, Aleksander Wat¹⁷⁷.

Em quinto lugar, ambos eram sensíveis às questões políticas, especialmente a qualquer sinal de ameaça à liberdade, proveniente de totalitarismos. As manifestações explícitas contra a violação de liberdade de expressão e violação de direitos humanos fizeram parte da biografia de ambos os autores. Mrożek, em 1968, na imprensa francesa, publicou uma carta de protesto contra a intervenção das tropas do Pacto de Varsóvia na Tchecoslováquia e, em dezembro de 1981, protestou contra a imposição da lei marcial na Polônia. Michalski, no seu livro *O palco amordaçado* enfoca o tema da censura ao teatro brasileiro a partir de 1964. Nele há um balanço do teatro brasileiro e do contexto que envolve o teatro no começo da ditadura militar no Brasil,

¹⁶⁹ Andrzej Bobkowski (1913-1961): escritor e ensaísta polonês.

¹⁷⁰ Józef Czapski (1896-1993): escritor e soldado durante as duas guerras mundiais, uma das grandes testemunhas da história do século XX. Nascido em uma família de aristocratas poloneses, pintor influenciado por Cézanne.

¹⁷¹ Jerzy Giedroyc (1906-2000): editor polonês, jornalista, político e ativista. Fundou a revista *Kultura* em Paris, uma revista sobre cultura polonesa e mundial e instrumento de luta contra o totalitarismo comunista. Conseguiu obter a colaboração dos maiores escritores e pensadores do século XX, tais como Albert Camus, Simone Weil, George Orwell, Witold Gombrowicz, Thomas Stearns Eliot, Emil Cioran e Czesław Miłosz.

¹⁷² Witold Gombrowicz (1904-1969): escritor e dramaturgo polonês. Suas obras caracterizam-se por uma profunda análise psicológica, um certo sentido do paradoxo e absurdo, tendo ainda um certo "travo" antinacionalista.

¹⁷³ Gustaw Herling-Grudziński (1919-2000): escritor polonês, jornalista, ensaísta, combatente clandestino da Segunda Guerra Mundial e dissidente político no exterior durante o comunismo na Polônia. É conhecido por escrever um relato pessoal da vida no Gulag Soviético, *Inny Świat*.

¹⁷⁴ Konstanty Jeleński (1922-1987): escritor polonês, tradutor e ensaísta que emigrou em 1944 para a França.

¹⁷⁵ Czesław Miłosz (1911-2004): poeta, romancista e ensaísta de língua polonesa. Em reconhecimento por seu pensamento humanista sobre a liberdade, foi laureado com o Nobel de Literatura de 1980.

¹⁷⁶ Leopold Tyrmand (1920-1985): romancista, escritor e editor judeu-polonês. Emigrou para os EUA em 1966.

¹⁷⁷ Aleksander Wat, pseudônimo de Aleksander Chwat (1900-1967): renomado poeta, escritor, tradutor e intelectual judeu polonês, um dos fundadores do movimento futurista polonês.

uma análise da legislação sobre a censura a partir de 1946, relatos de resistência da classe teatral contra a censura, como também uma análise dos efeitos causados pela censura, e um histórico de atos de censura praticados nesse período.

Em sexto lugar, Michalski traduziu duas peças de Mrożek no Brasil: *Os Polícias* (1958) (em parceria com Luís de Lima) e *Martírio de Pedro Ohey* (1959). No caso da segunda peça, o tradutor se deu a liberdade de dar à peça outro título, *Um tigre no banheiro*.

Em sétimo lugar, ambos jogavam tênis.

Conhecendo esses detalhes da biografia de ambos e uma quantidade significativa de textos de Michalski dedicados à obra de Mrożek, que estão apresentados em fragmentos ao longo deste trabalho e no anexo na sua íntegra, podemos concluir este capítulo com uma sensível descrição do autor polonês realizada pelo crítico carioca. A descrição que Yan Michalski fez do comportamento de Sławomir Mrożek demonstra uma profunda capacidade de observar o ser humano, uma sensibilidade além do normal. A delicadeza com a qual ele examina cada detalhe de movimento, olhar, hesitação ou sorriso, nos permite perceber quão atenta foi a observação de Yan Michalski.

O que mais chama atenção no rosto de Sławomir Mrożek é o seu sorriso quando ele fala. Não é um sorriso alegre; é um sorriso inseguro, às vezes quase pedindo desculpas; mas também um sorriso de inteligente ironia; o sorriso de alguém que está procurando o seu lugar dentro de uma cena que ele acha uma farsa bastante amarga. Não é fácil conversar com Mrożek, num primeiro contato. Sente-se que as perguntas provocam dentro dele uma reação interior que é apenas parcialmente e superficialmente traduzida pelas respostas que ele dá. As palavras vêm hesitantes, aos arrancos, e terminam em geral antes que o interlocutor tenha a impressão de que o assunto foi efetivamente esgotado. É como se o escritor não tivesse muita convicção de que vale a pena esforçar-se por derrubar as barreiras que sempre existem nesse tipo de contato; como se sentisse, quem sabe, que o muito que tem a dizer está mais presente e completo na sua obra do que jamais poderia estar numa conversa formal; e sobretudo como se quisesse evitar qualquer afirmação que pudesse soar como uma certeza: o tom que predomina nas suas inflexões é de uma permanente auto-interrogação e dúvida. A impressão que me ficou foi a de uma pessoa um tanto triste e deslocada, mas que tem os olhos da sua inteligência terrivelmente abertos para o mundo, talvez para tentar descobrir nele, apesar de todas as farsas, um sentido e uma razão de ser¹⁷⁸.

Como já mencionamos, a entrevista que Yan Michalski fez com Mrożek está disponível na íntegra no Anexo 1 da presente tese.

¹⁷⁸ MICHALSKI, Yan. Entrevista a Yan Michalski, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 julho 1972.

CAPÍTULO 4

Adaptação brasileira da peça *Os Emigrados*

4.1. O teatro brasileiro no período da ditadura militar

As peças de Sławomir Mrożek foram encenadas nas décadas de 1970 e 1980. Para o teatro brasileiro, foi um período particular, considerando o fato de que o período entre 1964 e 1985 se caracterizou pelas “condições anormais” – como as chama o crítico de teatro de origem polonesa, Yan Michalski, no seu livro *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*¹⁷⁹. Naquele período, quem governou o país foi o governo militar brasileiro. A ditadura militar começou com o golpe de estado de 1964 liderado pelas Forças Armadas Brasileiras, com a deposição de João Goulart, que, sendo vice-presidente, assumiu a presidência do Brasil após a renúncia do presidente democraticamente eleito Jânio Quadros, e terminou quando José Sarney entrou no cargo de presidente em 1985.

“As condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente”, escreve Michalski, cujo trabalho como crítico teatral se desenvolveu e atingiu o ápice exatamente naquela época. “Ao mesmo tempo rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice”, ele acrescenta, com sua linguagem muito precisa e clara, “o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo”¹⁸⁰.

Um dos elementos fundamentais que teve grande influência na produção artística daquela época foi a censura – e as diferentes formas de driblá-la. Sobre o papel da censura teatral, Yan Michalski escreveu o livro publicado em 1979, alguns anos antes do fim da ditadura, *O palco amordaçado*, publicado pela editora Avenir do Rio de Janeiro. Nele o autor focou no tema da ação repressiva que o teatro sofreu no período e nas diferentes respostas que deu, “sob forma de peças, espetáculos, tendências e movimentos”¹⁸¹. Na opinião de Michalski,

¹⁷⁹Cf. MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

¹⁸⁰ Idem, p. 7.

¹⁸¹ Idem, p. 8.

o teatro sofreu um empobrecimento inegável e “muitas iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas”¹⁸².

E o fato de muitos criadores terem sido castigados, por “crimes” que não cometeram, com torturas, prisões, humilhações, exílio, medo, frustração, castração das suas aspirações de expressão e realização pessoal, é um escândalo para o qual não existem circunstâncias atenuantes. Entretanto, hoje é legítimo constatar que, paradoxalmente, esse teatro amordaçado produziu uma das etapas mais fecundas da sua história. Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer “não” – e é quase sempre dizendo “não” que o teatro costuma alçar o seu voo mais alto. Por outro lado, assumindo-se como uma frente ampla de resistência, na qual se uniram provisoriamente os mais variados – e às vezes antagônicos – setores da criação cênica, o teatro adquiriu, na vida do país, um destaque que nunca antes lhe coube, e que voltou a não lhe caber a partir do momento em que a “distensão” e posteriormente a “abertura” começaram a desalojá-lo do espaço excepcional para o qual havia sido projetado e no qual soube firmar-se nos tempos mais duros do regime militar¹⁸³.

A censura na época do regime militar no Brasil atingiu seriamente os meios de comunicação e a produção cultural¹⁸⁴. Porém, é importante lembrar que a censura não atuou de maneira uniforme durante os 21 anos da ditadura. Como observa Glaucio Ary Dillon Soares, no seu artigo *Censura durante o regime autoritário*, houve períodos de maior e de menor intensidade. Ela foi atuante no período imediatamente seguinte ao golpe de 1964, mas posteriormente houve flutuações e ondas de restrições maiores que indicam períodos de maior influência no governo militar. De acordo com Soares, a expansão mais acelerada da ação da censura teve lugar a partir de dezembro de 1968, quando foi assinado O Ato Institucional Número Cinco. O ato, mais comumente chamado AI-5, conferiu poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendeu muitas garantias constitucionais. Uma das consequências imediatas da assinatura foi a censura prévia de música, teatro, cinema e televisão e a censura da imprensa e de outros meios de comunicação. Devido a esse forte controle da imprensa e de outras formas de expressão (tanto artística quanto de pensamento), vários artistas, intelectuais

¹⁸² MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 8.

¹⁸³ Idem *ibidem*.

¹⁸⁴ “A liberdade de imprensa foi assegurada aos brasileiros em 28 de agosto de 1821, assinada por D. Pedro I. Cento e cinquenta e um anos depois, precisamente no dia 6 de setembro de 1972, o decreto de D. Pedro foi censurado pelo Departamento da Polícia Federal, com a seguinte ordem a todos os jornais do País: “Está proibida a publicação do decreto de D. Pedro I, datado do século passado, abolindo a Censura no Brasil. Também está proibido qualquer comentário a respeito”. A proibição de se referir, nos meios de comunicação de massa, ao ato de D. Pedro revela a orientação da Censura. Protegida pela própria censura, ela não hesitava em fazer proibições ridículas, segura de que elas não chegariam ao conhecimento público. Houve muitos outros episódios que seriam cômicos, se não fossem humilhantes para o País. A Censura, parte do Estado autoritário, o protegia e, protegendo-o, protegia a si.” SOARES, Glaucio Ary Dillon. *Censura durante o regime autoritário*. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02.htm (Acesso em 5 de julho de 2019).

e figuras públicas que não concordavam com as ideias das autoridades brasileiras daquele período tiveram o espaço de manifestação e expressão de suas ideias limitado.

A classe teatral, junto com músicos, cineastas e escritores, entre outros, esteve entre os principais alvos da repressão. Como natural consequência dessa situação, várias companhias, sobretudo aquelas mais engajadas, tiveram dificuldade de exercer seu trabalho e de se manter. Porém, apesar de um clima de “sufoco”, para o teatro brasileiro abriram-se novas perspectivas e novas possibilidades de expressão artísticas. A nova linguagem teatral, influenciada pelas circunstâncias políticas e históricas do país, como também pelas vanguardas que surgiram no mundo durante o período de transformações sociais, significou uma revolução para o teatro brasileiro. A época de contestação, marcada pela rebeldia dos estudantes na Europa e nos Estados Unidos em 1968, trouxe uma onda de mudanças que marcou também a juventude e o meio artístico brasileiros. A revolução cultural significou uma mudança radical de comportamento e apresentou uma reviravolta na maneira como era feito o teatro. Teve lugar uma sólida aliança entre a classe teatral e a estudantil. Os grupos teatrais como Arena e Oficina, dois dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 1950 e 1960, que já desde os seus primórdios estavam preocupados com os temas nacionais e de conteúdo social, durante a ditadura continuaram seu trabalho pela busca de uma linguagem teatral inovadora, com enfoque nos temas nacionais, distanciando-se sempre dos moldes internacionais impostos ao teatro brasileiro pelos diretores estrangeiros. O teatro começou a ser visto como instrumento de luta. Surgiram novas propostas teatrais que formaram “o triângulo da contracultura” (Tropicalismo – movimento marginal – cultura alternativa), que marcou a década de 1970 pela diferença¹⁸⁵.

Nesse período, no teatro brasileiro investia-se bastante na dramaturgia nacional. Os autores brasileiros que tiveram mais peso na época da ditadura foram Gianfrancesco Guarnieri (autor do famoso *Eles não usam black-tie*) e Oduvaldo Vianna Filho, também conhecido como Vianinha. A renovação proposta pelos grupos como Arena e Oficina consistia basicamente na nacionalização do teatro, já que até os anos 1950 o teatro brasileiro sofria fortes influências do teatro e dos autores estrangeiros, especificamente europeus. Queriam mudar essa realidade os grandes nomes do teatro brasileiro dos anos 1950, 1960 e 1970, como Augusto Boal (1931-2009), que teve como maior preocupação criar um teatro genuinamente brasileiro que usasse uma linguagem capaz de traduzir a realidade do Brasil com seu jeito de falar, sentir e pensar,

¹⁸⁵ Cf. ALBUQUERQUE, Johana. *Teatro Experimental (1967/1978). Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, 2012, p. 0 [resumo]

fora dos moldes impostos pelos estrangeiros. Levando em consideração a dimensão política e social, Boal via no teatro um instrumento de análise de questões sociais no Brasil e na América Latina. O Teatro de Arena, no qual Boal atuou, foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 1950 e 1960. Para ele, era fundamental o teatro político de Bertolt Brecht, segundo o qual o texto deveria ser um processo aberto, capaz de servir à ideia do autor do espetáculo. Entre as figuras importantíssimas atuantes nele, além de Boal e Guarnieri, estava também José Renato (1926-2011), seu fundador e idealizador, responsável pela emblemática montagem de *Eles não usam black-tie*, uma peça de cunho sócio-político, um dos marcos da renovação do teatro brasileiro da época, escrita por Gianfrancesco Guarnieri.

O Teatro Oficina, fundado em 1958 por José Celso Martinez Corrêa (1937), Renato Borghi (1937), Amir Haddad (1937), entre outros, foi outro importantíssimo grupo teatral para o qual o homem e os problemas brasileiros estavam no centro das atenções. Para o Oficina, o elemento chave para a renovação do teatro brasileiro era a modernização da linguagem teatral, “para o que contribuiu de modo decisivo o resgate do coro do teatro grego, elemento essencial na comunicação direta com a plateia, indispensável ao ‘teatro agressivo’ de José Celso”¹⁸⁶. O trabalho de José Celso, definido como orgiástico e antropofágico, iniciou-se no fim da década de 1950 e perdura até os dias de hoje. Uma das montagens históricas do Oficina foi *O rei da vela*, escrito por Oswald de Andrade ainda na década de 1930, que teve sua estreia em 1967. O grupo propôs uma encenação paródica e violenta do texto, inaugurando, assim, um teatro antropofágico. Na montagem do *O rei da vela*, atuaram importantes integrantes dessa companhia, como Renato Borghi e Fernando Peixoto. Entre outras memoráveis montagens do Oficina destacaram-se também *Pequenos burgueses*, *Galieleu Galilei* e *Na selva das cidades*.

Ao lado dos teatros Arena e Oficina, outros grupos apresentaram propostas parecidas, não apenas em São Paulo, mas também em outras cidades brasileiras: o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro; o Teatro Popular do Nordeste, em Recife; o Teatro de Equipe, em Porto Alegre; o Centro Popular de Cultura da UNE; e outros.

Nesse clima de revolução, surgimento do Tropicalismo e novas linguagens cênicas voltadas para as questões nacionais, junto ao clima de “sufoco” após a introdução do AI-5, as obras dramatúrgicas de Sławomir Mrożek foram apresentadas ao público brasileiro. Vale a pena lembrar que, da mesma forma que Mrożek, no ato de escrita das suas peças, teve presente a ação castradora da censura na República Popular da Polônia, os artistas brasileiros, ao

¹⁸⁶ MORAES, A.P. Quartim de, *Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968*. Edições SESC São Paulo, São Paulo 2018, p.20.

apresentarem as obras da autoria do dramaturgo polonês, tiveram que agir com certa cautela para poder apresentar suas peças no Brasil durante o regime militar.

É interessante observar, também, que, justo em 1964 (mais especificamente em maio de 1964), Yan Michalski assumiu a coluna teatral do *Jornal do Brasil*. Isso aconteceu pouco depois de um mês da “eclosão do movimento que viera, segundo se dizia, garantir vigência das instituições democráticas no Brasil”. Michalski explica que “o período do teatro brasileiro que cobri até hoje confunde-se, quase exatamente, com a longa noite de intolerância de que a criação cênica se tornaria logo uma das principais vítimas”¹⁸⁷, na introdução do seu livro *O palco amordacado. 15 anos da censura teatral no Brasil*, com o qual ganhou primeiro prêmio no terceiro concurso nacional de monografias do SNT e que foi publicado pela editora Avenir em 1979. Ele escreve:

Fazer teatro e escrever sobre teatro sem ter em mente a existência da Censura se tornaria rapidamente uma impossibilidade, a partir do momento em que o regime implantado em 1964 começou a definir as suas características. A presença das autoridades censórias, oficiais ou oficiosas, ocupou resolutamente o primeiro plano, imiscuiu-se em todas as fases e todos os setores da criação, transformou-se numa espada de Dâmoques que pesava sobre tudo que se escrevia, que se escolhia para montar, que se ensaiava, tudo que se criticava, tudo que se mantinha em cartaz. Seria exagerado dizer que o teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido num dos inimigos públicos mais declarados, e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade, e não raras vezes com brutalidade, é constatar uma verdade histórica inegável¹⁸⁸.

4.2. Mrożek e a censura no Brasil

As peças de Mrożek foram escritas nos seguintes anos: *Os Polícias* em 1958, *Um tigre no banheiro* em 1959, *Em alto mar* e *Strip-tease* em 1961, *Tango* em 1964 e *Os Emigrados* em 1974. Todas as peças foram publicadas pela revista polonesa de teatro *Dialog*¹⁸⁹.

No Brasil, as estreias das peças tiveram lugar, respectivamente: *Tango* em 1972, *Um tigre no banheiro* em 1974, *Em alto mar* e *Strip-tease* em 1974, *Os Emigrados* em 1977 e *Os Polícias* em 1980. Todas as peças de Mrożek foram, portanto, apresentadas no Brasil pela primeira vez durante o período do regime militar. Após a promulgação do AI-5, todo e qualquer

¹⁸⁷ MICHALSKI, Yan. *O palco amordacado. 15 anos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1979, pp. 8-9.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ *Polícia*. *Dialog*, 1958, nr 6; *Męczeństwo Piotra Oheya*. *Dialog*, 1959, nr 6; *Na pełnym morzu*. *Dialog*, 1961, nr 2; *Strip-tease*. *Dialog*, 1961, nr 6; *Tango*. *Dialog*, 1964, nr 11; *Emigranci*. *Dialog*, 1974, nr 8.

veículo de comunicação deveria ter a sua pauta previamente aprovada e sujeita a inspeção local por agentes autorizados.

Analisando todas as resenhas e críticas teatrais das apresentações das peças de Mrożek publicadas no Brasil várias vezes, podemos encontrar o termo “censura”. Iremos analisar agora com mais atenção em que contexto e por quais razões os textos de Mrożek no Brasil encontraram esse obstáculo tão comum no mundo das artes na época do regime militar. Não podemos esquecer também de um detalhe muito importante: os textos de Mrożek foram censurados também na Polônia pelo regime socialista. Daí podemos constatar que os textos de Mrożek não agradaram a um regime de esquerda nem de direita, pois qualquer totalitarismo pode se ver ameaçado pelo pensamento livre e independente que enxerga diferentes formas de opressão social exercitada por aqueles que mantêm o poder de forma abusiva e não democrática. É interessante observar que cada peça (exceto *Os Polícias*, sobre a qual não encontramos críticas nos jornais brasileiros da época) ganhou pelo menos uma resenha na qual foi usado o termo “censura”.

Começaremos com *Tango*: encontramos duas resenhas que mencionam algum problema relativo à censura. Uma delas, da autoria de Gilberto Tumsitz, comenta que “[Mrożek] conta que teve que sair da Polônia, depois de declarações públicas de reserva à política governamental, em 1968, quando a carreira de *Tango*, com três anos em cartaz, foi interrompida abruptamente pela censura”¹⁹⁰. (grifo nosso)

A versão brasileira de *Os Emigrados*, produzida por Teresa Rachel (Companhia de Tereza Raquel), dirigida por Ipojuca Pontes e com Rubens Corrêa (o intelectual) e Sebastião Vasconcelos (o operário) no elenco, teve sua estreia em 1 de dezembro de 1977. Vale a pena observar a ênfase com a qual Teresa Rachel falou sobre a censura, referindo-se às suas aventuras como produtora. No jornal *A Notícia*, do Rio de Janeiro, publicada em 1977, a atriz e produtora comenta os desafios e problemas encontrados na produção da obra de Mrożek:

É a primeira peça que produzo e em que não participo como atriz – diz Rachel. E explica: – Se a escolhi, embora sem ter papel para mim, eu que antes de empresária sou atriz, é porque ela me pareceu de suma importância para o pensamento moderno, para um teatro como o nosso que atravessa crises enormes, com Censura, escassez de público, falta de união na própria classe, além da televisão no sentido em que retém o ator em vários horários¹⁹¹. (grifo nosso)

¹⁹⁰ TUMSCITZ, Gilberto. Entrevista com o taciturno autor de *Tango*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1972.

¹⁹¹ [sem autor] O intelectual e o operário. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1977.

Também no livro de Sergio Fonta, *Rubens Corrêa – um salto para dentro da luz*, podemos encontrar uma observação sobre a censura da peça *Os Emigrados*, mas, nesse caso, comenta-se o fato de que com peças estrangeiras a censura é menos rígida:

Teresa Rachel, que já havia montado outro texto de Mrozeck (*Tango*), conta ao *Jornal de Letras* (janeiro de 1978) por que resolveu produzir *Os Emigrados*: Ela é uma peça que reflete os problemas, as angústias, as indagações do homem contemporâneo. É importante, então, especialmente quando é difícil levar aqui, no momento, algo que contenha alguma ideia, que reflita algum pensamento, que retrate alguma realidade. Com peças estrangeiras a Censura é menos rígida¹⁹².

Também a peça *Strip-tease* se tornou alvo da censura. Na revista *Fluminense* de 12 de setembro de 1977, podemos ler um pequeno trecho sobre a montagem de *Strip-tease em Alto Mar*, realizada pela companhia de teatro *Corpo Presente*, dirigida por Mario Telles Filho: “Após diversos problemas principalmente com a censura, o grupo *Corpo Presente* conseguiu montar e, há um mês, está apresentando, no Teatro Sub-CEU”. A peça foi apresentada em 1977 no Rio de Janeiro em diversos teatros: Teatro Experimental Cacilda Becker, Teatro do SESC da Tijuca, SESC de Madureira e Teatro Sub-CEU. Em 1978, o mesmo grupo apresentou a peça em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar. No artigo *Strip-tease para o brasileiro ver* publicado na *Folha de São Paulo* no dia 29 de abril de 1978, está documentado que a peça tinha completado naquele mesmo dia 100 apresentações, entre Rio e São Paulo. Em agosto do mesmo ano, *Strip-tease* foi apresentada também em Brasília, mas dessa vez com elenco levemente mudado, composto por Leila Cardi, Mário Telles Filho, Atenodoro Ribeiro e Jaluza Barcelos. E foi exatamente em Brasília onde o jornalista do *Correio Braziliense* Edson Guedes de Moraes observou a ação castradora da censura:

Acho (opinião pessoal) *Strip-tease*, com todo o seu despojamento cênico e a sua aparente “facilidade”, mais importante e útil para o nosso teatro, para dizer coisas, para ensinar os grupos locais que se pode fazer teatro, bom teatro, mesmo com poucos ou sem recursos técnicos, mesmo com a mão castradora da Censura, o essencial é dizer, fazer, agir, acreditar¹⁹³. (grifo nosso)

Sobre o papel da censura na execução de duas outras peças de Mrozek, *Um tigre no banheiro* e *Em alto mar*, também encontramos duas pequenas anotações publicadas nos jornais e em releases dos espetáculos:

[...] um dia estava conversando com um grupo e dizendo que realmente a única peça que tinha me entusiasmado tinha sido o *Tigre* [...]. “Foi pedir ao Yan Michalski que traduzisse, conseguir o original polonês com o Ziembinski,

¹⁹² FONTA, Sergio. *Rubens Corrêa – um salto para dentro da luz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

¹⁹³ MORAIS, Edson Guedes de. *Strip-tease e Álbum de família*. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 de setembro de 1978.

mandar os textos para a censura e começar a ensaiar” [diz o diretor, Roberto de Cleto]¹⁹⁴. (grifo nosso)

Por sua vez, o texto do release [sem autor] da apresentação da peça *Em alto mar*, encenada no Teatro Candido Mendes no Rio de Janeiro em março de 1983, evidencia que a peça não podia ser montada por razões de censura política:

Pensamos, depois de longos anos de batalha incessante dentro do panorama teatral, que nossos espetáculos nunca deveriam ser apenas agradáveis ou divertidos. Queremos compreender a função do Teatro e da Cultura em nosso meio e, para isso, apresentamos modelos para a sua discussão. Isso não exclui, é claro, a estética e a diversão viva e inteligente que faz com que cada espectador sinta necessidade de ação. Como BRECHT, pensamos que o humor e a estética podem facilitar e facilitam a reflexão.

Por tudo isso, partimos para realizar uma peça do dramaturgo contemporâneo polonês SLAWOMIR MROZEK, autor de inúmeros sucessos mundiais, entre eles TANGO, OS EMIGRADOS, STRIP-TEASE. O mesmo humor e proposta social que tanto nos encanta no autor, está na peça inédita EM ALTO MAR (COM A BOCA...), que nos apaixonou e que não pode até agora ser levada à cena por razões de censura política¹⁹⁵.

Por que falamos tanto sobre a censura e liberdade de expressão nos parágrafos precedentes? Porque uma das razões principais pela qual um dos protagonistas de *Os Emigrados* vive no exterior é exatamente a falta de liberdade de expressão e de pensamentos. Dessa forma, iremos analisar o texto de Sławomir Mrożek e a dimensão em que as limitações reais do contexto histórico impostas ao autor coincidiram com as limitações impostas aos protagonistas do seu texto.

Os Emigrados é uma das peças mais emblemáticas de Sławomir Mrożek. Foi escrita em 1974, no período em que o autor residia em Paris. Junto a *Tango*, é a peça com mais montagens, não apenas na Polônia, mas também em outros países. Na Polônia, é considerada uma das obras teatrais mais significativas do período do pós-guerra. Ela não tem uma construção parabólica, nem é antirrealista, como costumam ser as peças de Teatro do Absurdo. Alguns críticos (Robert Brustein e Andrzej Władysław Kral), citados por Halina Stephan no seu livro-monografia *Mrożek*, comparam *Os Emigrados* a *Albergue noturno*, de Máximo Gorki, e a *Esperando Godot*, de Samuel Beckett¹⁹⁶.

Dois imigrantes, cujos nomes são, respectivamente, AA e XX, provenientes de um país não especificado, moram juntos em um porão em uma cidade desconhecida na Europa Ocidental (ou no Primeiro Mundo, poderíamos dizer, já que nenhum nome de país vem

¹⁹⁴ CONRADO, Aldomar. Cuidado: tem um tigre no banheiro! *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1974.

¹⁹⁵ [sem autor] Texto do release da apresentação da peça *Em alto mar*, encenada no Teatro Candido Mendes no Rio de Janeiro em março de 1983.

¹⁹⁶ Cf. STEPHAN, Halina. *Mrożek*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1996, p. 171.

mencionado explicitamente pelo autor). Detalhes geográficos realmente não têm maior relevância, mas o leitor pode deduzir sem problemas que se trata de cidadãos de um mundo subalterno que têm “o privilégio” de viver num “mundo melhor”, no qual se aspiram a melhores oportunidades econômicas e liberdade de pensamento e de expressão.

Para um dos protagonistas (XX), a possibilidade de viver num “país melhor” (da Europa Ocidental ou do “Primeiro Mundo”) significa poder ganhar mais dinheiro. Para ele, as vantagens econômicas são aquelas que prevalecem e o convencem a viver em condição de emigrado. Para outro protagonista (AA), são vantagens de outra ordem – intelectuais, mentais, espirituais, de livre pensamento – que fazem com que ele decida morar fora do seu país de origem.

Mas não pode ser ignorado o fato de que essas vantagens podem ser conquistadas por um preço alto: morar num país estrangeiro muitas vezes implica um papel subalterno (o que pode ser observado de forma mais direta analisando o lugar, o espaço físico, onde os protagonistas moram) que os emigrados assumem no país de acolhida. Outros signos da subalternidade podem ser o papel marginal de não pertencimento à sociedade do país pela falta de conhecimento da língua ou pouco conhecimento dela, nostalgia crônica e sentimento de solidão, entre outros. Esse é o outro lado da mesma moeda, preço que os emigrantes pagam pela liberdade de pensamento (impossível num país ditatorial) ou pela oportunidade de ganhar mais dinheiro.

Os protagonistas fogem, então, de um sistema opressor (onde falta a liberdade de expressão) para um sistema democrático (que garante a liberdade de expressão) e mais desenvolvido economicamente, capitalista (onde podem ganhar mais dinheiro). Essa imagem reflete basicamente a condição de fuga de cidadãos do Leste Europeu (do bloco soviético) para os países do bloco Ocidental. Mas pode ser perfeitamente adaptada a outros contextos paralelos, como o de cidadãos latino-americanos nos Estados Unidos.

Não pode ser omitido o fato de que vivemos em um mundo onde vários países não garantem essa liberdade a seus cidadãos. Nos países totalitários (que não são poucos hoje em dia) essa liberdade é negada. Não podem ser omitidas grandes potências como China ou Rússia, que, objetivando forte crescimento econômico, pouco se importam com os direitos humanos.

Ao analisar o texto de *Os Emigrados*, é fundamental se perguntar em qual situação política o texto foi escrito e qual foi a situação relativa à liberdade de expressão no Brasil no ano de 1978, quando a peça foi apresentada. Entender a gravidade da situação política nos países não democráticos é fundamental para a compreensão de como e por que a peça de Mrozek foi recebida de tal maneira pelo público brasileiro.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU, assinada 3 anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, diz: "Todos têm o direito à liberdade de opinião e expressão, o que inclui a liberdade de ter opiniões sem interferência e de procurar, receber e partilhar informações e ideias através de qualquer meio e independentemente das fronteiras". Por sua vez, na carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia, encontramos o artigo 11, sobre a liberdade de expressão e de informação, no qual consta que qualquer pessoa tem direito à liberdade de expressão: "Este direito compreende a liberdade de opinião e a liberdade de receber e de transmitir informações ou ideias, sem que possa haver ingerência de quaisquer poderes públicos e sem consideração de fronteiras". Essa declaração, é claro, não valia para os países do bloco soviético. Na época em que Sławomir Mrożek escrevia *Os Emigrados*, a censura fazia parte da realidade na República Popular Polonesa.

É preciso voltar um pouco no tempo. Em 1945, o líder da URSS, Joseph Stalin, o primeiro-ministro da Grã-Bretanha, Winston Churchill, e o presidente dos EUA, Franklin Delano Roosevelt, encontraram-se por ocasião da Conferência de Yalta. De acordo com as decisões tomadas durante essa reunião, configurou-se um novo sistema internacional bipolar antagônico, opondo o Oeste capitalista ao Leste socialista. A Polônia encontrou-se no segundo bloco. A União Soviética recebeu "soberania" sobre a Polônia. A nova ordem política exigiu a formação de um novo governo e novas instituições estatais. Em 1946, entrou em vigor o decreto que instituía no país o Escritório Central de Controle de Imprensa, Publicações e Apresentações. Esse escritório foi uma das instituições mais importantes da República Popular da Polônia. Por meio dele, as autoridades do partido controlavam a propaganda, impedindo a divulgação de informações e conteúdos inconvenientes. A instituição lidou, entre outras coisas, com publicações de imprensa, rádio e televisão, publicações de livros, filmes e performances. Com a instituição desse Escritório, acabou na República Popular da Polônia a liberdade de pensamento (liberdade de consciência, liberdade de opinião ou liberdade de ideia).

A falta de liberdade de expressão significa um sério ataque ao princípio de democracia. A legislação de vários países, por exemplo, a Primeira Emenda à Constituição dos Estados Unidos (1791), demonstra que a liberdade de expressão é um elemento fundamental para a democracia. Ela garante o direito não apenas de expressar livremente os pensamentos, mas também de fazê-lo por qualquer meio sem censura prévia, assumindo-se a responsabilidade pelo que se diz.

Nos países de regimes totalitários, contudo, todas as mídias são controladas pelo governo para impedir que os cidadãos expressem livremente o que pensam. O medo de críticas

nos países em que um único pensamento tenta se impor se evidencia na violação da liberdade de expressão, estabelecida como o direito constitucional de todo cidadão.

4.3. Mrożek e a censura na Polônia

A jornalista polonesa, Małgorzata I. Niemczyńska¹⁹⁷, fez uma pesquisa no Instituto da Memória Nacional (*Instytut Pamięci Narodowej*), na qual encontrou uma série de documentos relativos à vida e conduta de Sławomir Mrożek. Os documentos, uma parte deles denúncias, mostram o grau de vigilância e controle que o partido tinha sobre os seus cidadãos, especialmente aqueles que ousaram pedir asilo e abertamente criticaram o regime. Entre os documentos encontrados por Niemczyńska, podemos destacar alguns especialmente relevantes para mostrar os mecanismos de controle. Além de informações básicas como os nomes dos pais, lugar de nascimento etc, vem claramente anotada a atitude perante do partido: “O pertencimento à União dos Escritores Poloneses é expressão da sua correta atitude ético-moral”. Esses documentos devem ter sido redigidos no início da década de 1950, pois Mrożek se desfilou da União dos Escritores Poloneses em 1959. “A República Popular da Polônia está jogando um jogo estranho com ele” – escreve Niemczyńska, referindo-se ao fato de que as autoridades representativas do governo polonês no exterior pouco facilitavam a Mrożek a extensão da validade do seu passaporte, dificultando, dessa forma, a possibilidade de ele permanecer fora do país. A ambiguidade, pouca clareza e obstáculos o repugnavam cada vez mais. “Eu comi minha porção de merda antes, não consegui ainda vomitá-la toda e não tenho mais vontade de engolir mais.” – anotou no texto biográfico *Mój życiorys (Minha biografia - sem tradução para o português)*. Nos documentos recolhidos por Niemczyńska consta também o seguinte:

Dados agenciais mostram que o comportamento de Mrożek chamou a atenção de representantes da Europa Livre e de centros de emigração hostis em Londres, que em julho de 1964 tentaram estabelecer contato com Mrożek na Itália como uma pessoa que se recusava a retornar à Polônia. No país, no entanto, é possível observar, no ambiente de alguns artistas e escritores de teatro, propagação artificial da criatividade e talento de Sławomir Mrożek.

Assinatura: diretor do departamento II – Coronel R. Matejewski
(tradução nossa)

¹⁹⁷ Cf. NIEMCZYŃSKA, Małgorzata I. Polowanie na Mrożka. *Gazeta Wyborcza*, nr 245/19.10, 21 de outubro 2013.

Por alguns anos, Mrożek tentou negociar com as autoridades da República Popular da Polônia, mas no final dos anos 1970, cansado de um jogo cada vez menos compreensível e mais bizarro, pediu asilo à França. O motivo surgiu com os acontecimentos da noite de 20 a 21 de agosto de 1968, quando as tropas da União Soviética, Polônia, Hungria, Bulgária e Alemanha Oriental entraram na então Tchecoslováquia. A intervenção armada das forças do Pacto de Varsóvia foi a resposta da URSS à Primavera de Praga, que trouxe reformas sociais, econômicas e políticas introduzidas depois que Aleksander Dubček assumiu o cargo de primeiro secretário do Comitê Central do Partido Comunista, em janeiro de 1968. Elas começaram a levantar receios crescentes nas autoridades soviéticas. Ao saber da notícia, Mrożek escreve um manifesto, que decide publicar em *Kultura* e no *Le Monde*. Nele diz:

Sou um escritor polonês, não um emigrante, membro da União dos Escritores Poloneses. Tendo em vista a participação ativa da República Popular da Polônia na agressão armada contra a República Popular Socialista Tcheca e a ocupação militar desse país, declaro o seguinte: protesto contra essa ação. Sou solidário com todos os tchecos e eslovacos que se opõem a esta ação. Especialmente com meus camaradas, escritores tchecos e eslovacos que são perseguidos e presos. (tradução nossa)

Depois da publicação da famosa carta, Mrożek vai para o consulado polonês em Paris para poder renovar a validade do seu passaporte. O funcionário lhe informa que a renovação é impossível e lhe comunica que lhe restam apenas duas semanas para o retorno obrigatório ao país. Mrożek ignora essa ordem. Nos arquivos do Instituto da Memória Nacional, encontra-se uma nota com informações sobre as decisões do governo da República Popular da Polônia diante da manifestação pública de Mrożek. Nela consta o seguinte:

Escritório Central de Controle de Publicações e Entretenimento
Varsóvia, 2 de setembro de 1968.
Confidencial

Durante sua estada no exterior, o escritor Sławomir Mrożek fez uma declaração pública contra a política externa do governo da República Popular da Polônia, principalmente sobre a questão da Tchecoslováquia. Esse fato nos obriga a estender, às obras, informações e artigos do e sobre o escritor, restrições semelhantes às de um grupo de escritores envolvidos em discursos antissocialistas ocorridos em meses anteriores. O Ministério da Cultura dirigiu instruções sobre a suspensão ou retirada das obras de Mrożek do repertório teatral.

Assinatura: Chefe do Departamento – L. Kimlowski. (tradução nossa)

Em apenas uma noite, as obras de Mrożek, publicadas em livros e apresentadas nos palcos poloneses, foram retiradas da circulação. Das livrarias e dos cartazes sumiram as obras do aclamado autor polonês. Parecia mais absurdo que várias situações do Teatro do Absurdo. Como já mencionamos antes, a realidade vivida nos países do bloco soviético apresentava alto nível de absurdo. Os autores do Teatro do Absurdo do Ocidente poderiam buscar inspiração na

vida real dos autores como Mrozek ou Havel. Na imprensa polonesa, Mrozek, o aclamado autor polonês, vai ser apresentado como o traidor que sujou a alma do povo polonês a serviço de um complô sionista, como depravador da juventude polonesa que desrespeita a tradição polonesa e valores patriotas, que chupa as fedorentas tetas do imperialismo – como Mrozek mesmo escreveu. A ironia está no fato de que, ainda poucos meses e anos antes, Mrozek era respeitadíssimo pelas autoridades do governo. Agora, o mesmo governo criticava a empolgação cosmopolita de Mrozek. Suas peças começam a incomodar onde antes não incomodavam. O claro posicionamento político fez dele inimigo e traidor do povo. Alguns opinam que a publicação da carta–manifesto serviu para dar maior visibilidade internacional ao autor polonês. Outros acham que Mrozek, por tratar de temas aparentemente nacionais, não ia conseguir se manter fora do circuito artístico e do público da Polônia. Mas, curiosamente, Mrozek conseguiu publicar seus textos e ter seus textos apresentados em vários palcos em diferentes países. O ostracismo por parte do partido da República Popular Polonesa não dificultou o crescimento do interesse por Mrozek e sua obra na Europa e em outras partes do mundo.

4.4. Problemática de *Os Emigrados*

O intelectual alienado, AA, emigrou por razões políticas, se exilou por julgar impossível viver em um país onde só se pode dizer “sim” ao governo, enquanto seu companheiro, XX, o "camponês-operário", idiotizado pela ambição e pelo trabalho, saiu do país apenas por razões econômicas. Eles são condenados à companhia um do outro. A simbiose está exatamente na dependência (não muito saudável) entre eles. XX, que passa o tempo trabalhando duro e juntando dinheiro para um dia poder construir uma casa para sua família, que deixou no país de origem, se aproveita materialmente de AA (fuma seus cigarros, consome seus alimentos, não paga o aluguel do espaço que alugam juntos etc). AA, por sua vez, afirma usar o companheiro para estudar a mentalidade de escravo dos emigrantes econômicos do seu país. O estudo desse tema é a principal razão de ser de AA e da sua emigração. AA, intelectual amargo, lúcido, paralisado pelo raciocínio, frustrado, ser pensante e consciente que não leva sua revolta adiante – um burguês impotente e passivo, banido de seu próprio país – trata com superioridade XX, representante de uma classe inferior. O drama do intelectual é que ele perdeu toda a conexão com a vida simples, humana, com as aspirações comuns. O operário o interessa enquanto tema de um livro que se propõe a escrever (mas que nunca termina devido a um bloqueio mental). AA não recebe nem mesmo cartas da pátria de que se exilou, e XX é a sua última ponte com o mundo, com as suas raízes perdidas. Essas duas personagens são meros arquétipos da ideologia burguesa: o intelectual (chamado pelo estudioso polonês, Jan Błoński de “sabichão”) é um

impotente, e o operário (“grosseiro”), um iludido que acredita na poupança. O operário seria, então, a produção brutalizada através do salário, enquanto o intelectual, personagem com missão conscientizadora, mas que não leva sua revolta adiante, é um impotente pela condição de intelectual burguês banido de seu país. E é exatamente ele quem nos apresenta um elemento fundamental do drama de Mrožek: o temor, o medo, a angústia, produtos e sequelas mentais da repressão. Essa condição pode ser facilmente entendida quando o intelectual em um certo momento pronuncia as palavras: “Sob a ditadura, somos todos iguais. Igualdade no medo.” A essa temática nitidamente universal e eminentemente política, Mrožek confere um tom intimista de um diálogo graças ao qual o espectador é levado a pensar e repensar a realidade que o cerca.

Num sórdido porão sem janelas, por onde passam todos os dejetos do prédio em grossos canos, os dois protagonistas debatem sobre problemas existenciais. Mesmo falando a mesma língua, os dois não conseguem se entender. Duas visões de mundo totalmente contrárias não coincidem em nenhum momento. Dificilmente se entendem, mergulhados separadamente nas próprias ideias e filosofias. Por isso mesmo, tudo não passa de um diálogo de surdos, no qual um não consegue se comunicar com o outro. AA, o intelectual estereotipado, perde-se em infundáveis leituras e análises sobre a condição humana. Em XX, por sua vez, o desejo material é predominante, enquanto outras necessidades tornam-se secundárias. XX come comida de cachorro, porque é barata. Dessa forma, consegue poupar mais dinheiro, que junta cuidadosamente num bicho de pelúcia. O bicho de pelúcia serve para ele como um cofre. Nem o seu companheiro de quarto (que, além de ser companheiro de quarto, é também companheiro da sua vida na emigração, um dos poucos interlocutores, senão o único, com o qual tem uma relação próxima e íntima) conhece a função de caráter “bancário” do bicho de pelúcia. O cofre demonstra a falta de confiança no outro e o egoísmo de XX, que não quer colaborar com as despesas comuns aos dois emigrados. A sensação de solidão e individualismo aumenta ainda mais se olharmos bem o comportamento dos protagonistas.

Uma curiosidade: o bicho de pelúcia tem um nome, Pluto. Se interpretarmos o nome Pluto de acordo com a mitologia grega, descobrimos que Pluto (em grego antigo, Πλούτος) era o deus da riqueza, generosidade e abundância. Pluto era um deus caridoso, que viajava sobre a terra e o mar, e quem o encontrava se tornava rico. Ele é visto por Aristófanes como cego por Zeus, por querer apenas distribuir riqueza às pessoas boas. É difícil constatar com certeza se esse foi o intuito de Mrožek, e se de fato ele pensou na mitologia grega atribuindo esse nome ao bicho de pelúcia dentro do qual um dos protagonistas de *Os Emigrados* guardava o seu dinheiro. Mas, como falou Umberto Eco, todo texto funciona como uma espécie de “máquina preguiçosa”, uma vez que exige de seus leitores uma tarefa cooperativa e pede ao leitor que

faça sua parte do trabalho. Conforme as palavras de Eco, o texto “exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco, então o texto simplesmente não passa de uma máquina pressuposicional”¹⁹⁸.

Por sua vez, o amargo e decepcionado intelectual AA reflete diariamente acerca da condição humana e enxerga também com muita clareza o seu papel de emigrado, morando num país estrangeiro na condição de dissidente político. A sua capacidade de refletir a respeito do mundo e da condição humana não lhe traz conclusões otimistas. Pelo contrário, o sentimento que prevalece nele é pessimismo e niilismo, fruto de suas observações e análises sobre o ser humano. Será que a vida de um intelectual tem valor especial se comparada com a vida de um operário? AA – mesmo com um tom de superioridade – duvida disso e compara a sua vida com a vida de uma bactéria:

AA - Pois, a mim, me fazem pensar em intestinos. Nós vivemos aqui como duas bactérias no interior de um organismo. Dois corpos estranhos. Dois parasitas. [...] Quem sabe se somos dois micróbios patogênicos? Dois fatores de decomposição num organismo são? Se somos vibriões, bacilos de Koch, vírus, gonococos? Eu – um gonococo. Eu, que sempre me considerei uma célula preciosa, uma célula de matéria cerebral altamente desenvolvida. Lá, na nossa terra, antigamente... Que me julgava um neurônio raríssimo, uma partícula já no limiar extremo da matéria... E agora – não passo de um gonococo. Num ponto qualquer de uma víscera. Um gonococo em companhia de um protozoário.

Mas, no final das contas, quem consegue “viver como gente”? Será que todo o gênero humano, de alguma forma, se incluiria na triste condição de emigrado? Alguns, como o intelectual, se contentarão em analisar a vida. Outros, como XX, se sentirão satisfeitos vendo os seus desejos materiais se realizarem. Mesmo assim, de acordo com a visão desencantada de Mrožek, o pensador e o trabalhador braçal sempre se desprezarão, por mais que disfarcem tal sentimento negativo.

A tensão dramática que surge no curso da ação entre os dois protagonistas resulta do conflito de atitudes. Este tipo de conflito se encontra em quase todos os dramas de Mrožek. O intelectual vive em um mundo de análises e reflexões filosóficas acerca do ser humano, e o operário, no mundo de desejos materiais de ordem econômica, aguentando todas as humilhações em nome de ganhos futuros. É um diálogo crucial sobre dois mundos que não se entendem, que jamais encontraram uma linguagem comum ou ponto de convergência dos seus ideais e interesses. Como observa Piotr Kilanowski:

Por um lado, temos o contraste entre o primitivismo e a ignorância de XX e o idealismo e a erudição de AA. Por outro lado, XX apresenta a objetividade e

¹⁹⁸ ECO, Umberto. *Lector in fabula – A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 11.

a consistência, que contrastam com a falta de objetivos e a improdutividade de AA. Assim como nos países comunistas, os agressivos e improdutivos membros da *intelligentsia* vivem em conflito com os trabalhadores e camponeses gananciosos¹⁹⁹. (grifo nosso)

Em um sentido mais amplo, o confronto entre AA e XX retrata um dos problemas mais importantes da Polônia no pós-guerra – a dissonância entre intelectuais e trabalhadores. No final da obra, os valores de ambos os grupos sociais são sintetizados, anunciando a quebra de barreiras.

É obvio que um diálogo entre duas figuras com visões de mundo tão diferentes é condenado ao fracasso. Parecem ser dois monólogos que não têm um ponto de convergência. Mas conflitos e antagonismos mútuos entre os dois protagonistas podem ser também interpretados como conflitos internos dentro de uma pessoa só. Tadeusz Nyczek, na introdução do livro *Sławomir Mrożek. Tango z samym sobą. Utwory dobrane (Sławomir Mrożek. Tango consigo mesmo – sem tradução para o português)*, admite que muitas vezes tentou imaginar *Os Emigrados* como um monodrama. Os dois papéis, aparentemente contrastantes, na verdade apresentam uma personalidade só. O diálogo entre eles parece impossível, mas na verdade a existência de um não é possível sem a existência do outro. Um contradiz o outro, mas o sentido da existência de ambos está exatamente nessas contradições e na maneira como um complementa o outro. Nenhum deles é completamente bom nem totalmente ruim. Os dois são uma metáfora completa, a essência de um polonês apresentada de forma mais representativa na literatura contemporânea polonesa, afirma Nyczek²⁰⁰, depois de reconhecer também que os dois personagens constituem um autorretrato mais pleno do autor da obra.

Conforme defendido por Kilanowski (2016), a obra de Mrożek é uma obra universal, o que foi atestado pelo sucesso da montagem nos países do assim chamado Terceiro Mundo e na Rússia. Ele acrescenta:

Na verdade, o único elemento que se opõe à universalidade da peça é a inexistência dos valores da classe média – algo perfeitamente compreensível nos países do antigo bloco soviético e nos países da América Latina, onde o hiato entre os poderosos e os desapoderados é enorme e a classe média não constitui uma força central simbólica e efetiva como nos países ocidentais.

Por essa razão, é tão desafiador analisar a recepção de *Os Emigrados* no Brasil e perceber como o texto pode resultar facilmente moldável e adaptável a realidades diferentes

¹⁹⁹ KILANOWSKI, Piotr. Dos exilados aos ex-humanos – um passeio pelos abismos da desumanização. *Antígona em Nova Iorque*, de Janusz Głowacki, *Os Emigrantes*, de Sławomir Mrożek e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em diálogo. *Revista Qorpus*, v.2016/2.

²⁰⁰ NYCZEK, Tadeusz. *Sławomir Mrożek. Tango z samym sobą. Utwory dobrane*. Varsóvia: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2009.

nos contextos político, histórico e social, constatar como um texto como *Os Emigrados* pode ter sido facilmente absorvido e entendido pelo público brasileiro. Como observou o diretor da montagem brasileira, Ipojuca Pontes,

na verdade, o operário e o intelectual da peça são opostos apenas na aparência. Trata-se de dois seres humanos exilados, [...] num país capitalista forte, e que se defrontam numa espécie de diálogo, em busca de suas verdades, frustrações, sonhos, lutas. Mais do que isso, porém, são duas vítimas da mesma estrutura opressiva do mundo moderno. Sabe-se que são vítimas do subdesenvolvimento, o que, por extensão, tem uma conotação brasileira. E não deixam também de ser vítimas da apologia indiscriminada dos mitos da riqueza e da força, estabelecidos como objetivos dos países do Terceiro Mundo²⁰¹. (grifo nosso)

O que vemos em cena não é propriamente um enredo, no sentido aristotélico da palavra. Queremos dizer com isso que pouco acontece (“fisicamente”) no palco. A maioria das ações é apresentada em forma de relato (XX conta a AA que foi para a estação de trem, conta que encontrou uma mulher etc), oralmente, em forma de diálogo ou monólogo, mas tem pouco movimento no espaço físico. Pode parecer que pouco “se passa” no palco. Mas, na verdade, acontecem muitas coisas na esfera mental e de ideias dos protagonistas. Podemos dizer que é um texto teatral de ideias apresentadas na forma dramaturgica. Mrožek uma vez disse que “a arte dramaturgica começa onde tem pelo menos duas razões”²⁰². Especialmente se são razões da mesma ordem. E é exatamente o enfrentamento/conflito de duas razões que pode substituir, na dramaturgia contemporânea, a ação tradicional gerada pelas decisões e comportamentos dos protagonistas. Uma dupla de protagonistas representa duas razões opostas/contrárias, criando assim uma espécie diferente de ação, que não é mais a ação tradicional. Pois, de acordo com Aristóteles, sem ação não haveria tragédia. Essa nova forma de dramaturgia exige, porém, um novo modo de encenação.

Aristóteles definiu o enredo como “o princípio fundamental da tragédia” e “a imitação da ação”, e formulou a teoria do “enredo unificado”: este é um enredo com abordagem, nó e resultado, cujas partes têm funções independentes, mas também contribuem para o tom narrativo. Nesse enredo, os elementos estão tão conectados que a eliminação de qualquer um deles afetaria o todo. O fim do enredo, a resolução, é geralmente precipitado por uma catástrofe²⁰³.

²⁰¹ SCHILD, Susana. Um drama universal na primeira estreia teatral de 1978. *Jornal do Brasil*, 4 de janeiro de 1978.

²⁰² MROŹEK, Sławomir. Dramat współczesny. *Echo Krakowa*, nr. 28, 2/3 de fevereiro de 1957.

²⁰³ Cf. Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

De acordo com Małgorzata Sugiera, na nova dramaturgia proposta por Mrożek, é suficiente o movimento do pensamento do espectador, guiado pelo autor com mudanças permanentes de perspectiva e de pontos de vista. O leitor ou o espectador não tem a chance de ficar confortavelmente numa posição fixa em conceitos e conclusões fáceis²⁰⁴.

Nessa nova dramaturgia, em que o conceito de ação se diferencia daquele tradicional, Mrożek, sendo um dramaturgo bastante conservador na execução do seu ofício, conseguiu manter o enredo da peça, apresentando quatro elementos essenciais:

- introdução (em que explica como é o espaço, o tempo, quem são os personagens);
- conflito (quando é quebrada a estabilidade de personagens e acontecimentos);
- clímax (o momento de maior tensão); e
- desfecho (solução do conflito).

Depois de ter falado sobre o enredo, passamos a analisar o espaço do drama, para observar o que ele pode nos dizer através de objetos. Na maioria dos seus textos dramaturgicos, Sławomir Mrożek descreve o cenário com todos os detalhes. A precisão com a qual descreve a posição dos elementos que aparecem no palco pode ser observada nas informações cênicas (didascália), como por exemplo:

Na parte alta da parede da direita (as indicações direita e esquerda entendem-se do ponto de vista do público), uma porta. Não há janelas.

Ou:

Na parede do fundo, a mais ou menos uma quarta parte do comprimento, partindo da esquerda, uma velha pia montada diretamente num cano. O esmalte da pia é velho, rachado, amarelado. O cano apresenta-se todo coberto de manchas de ferrugem. Por cima da pia, uma torneira de latão. Por cima da torneira, uma prateleira ordinária.

Com essas primeiras indicações cênicas do espaço físico ocupado pelos protagonistas, o autor fornece imediatamente uma grande quantidade de informações úteis não apenas para o trabalho do cenógrafo e do diretor, mas que são importantes também para a compreensão do contexto da peça. Ainda antes do início do diálogo que vai permitir ao leitor/espectador entender em detalhes o relacionamento dos dois protagonistas, o autor, no texto da rubrica, fornece informações claras e concretas sobre o lugar onde os protagonistas vão atuar. O lugar define as condições precárias em que vivem os dois estrangeiros. Os objetos que fazem parte do seu cotidiano são:

- paredes pardacentas, sujas, com o reboco cheio de manchas e rachaduras;
- uma velha pia montada diretamente num cano;

²⁰⁴ Cf. SUGIERA, Małgorzata. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Universitas, 1997, p. 71.

- um velho biombo em péssimo estado, dois pratos sujos, duas colheres, dois copos de matéria plástica, duas latas de conserva; aberta, uma garrafa de cerveja, vazia;
- o esmalte da pia é velho, rachado, amarelado; e
- o cano apresenta-se todo coberto de manchas de ferrugem.

Objetos velhos, rachados, em péssimo estado, sujos, amarelados... Não é, com certeza, o cenário de uma casa burguesa. Esses objetos falam explicitamente da condição precária e medíocre dos protagonistas. Os dois, mesmo apresentando duas posturas diferentes diante da vida, estão sujeitos à mesma precariedade vivendo num país estrangeiro, à margem da sociedade. Tendo essas informações objetivas, o leitor/espectador pode deduzir uma série de dados concernentes aos dois personagens, inclusive elementos mais psicológicos. Antes de as primeiras palavras serem pronunciadas, o espectador já conhece as personagens de alguma forma. Depois da apresentação muda (através do cenário e objetos que o compõem), acontece a conversa iniciada entre os dois homens, que trocam de maneira natural informações sobre eles mesmos e se apresentam através das suas falas. Mas, antes que isso aconteça, recebemos do autor uma descrição detalhada da aparência dos protagonistas. Através da descrição da vestimenta e objetos pessoais, também podemos entender melhor a personalidade dos dois:

Um homem, mal barbeado, de roupão caseiro, acha-se deitado na cama da esquerda. Está de meias, com os pés para a plateia. É magro, orça pelos trinta anos, tem o cabelo um tanto ralo. Usa óculos com armação escura de plástico. Lê um livro. Na cama da direita, há um cachorro de pelúcia grande, de cores muito vivas.

Outro homem está sentado na cadeira da direita. Traja uma roupa preta, fora de moda, de tecido encorpado, um pouco como as roupas que os camponeses, em certos países ou em certas regiões, usam aos domingos. Camisa branca, gravata de cores berrantes, sapatos muito pontudos, engraxados com esmero. Trata-se de um indivíduo corpulento, com físico de campeão de luta. Tem mãos enormes. Cara bochechuda, bem escanhoada.

Na primeira troca de palavras, os protagonistas se deixam conhecer mais ainda, definindo suas características e suas peculiaridades. Já com as primeiras duas frases podemos deduzir o seguinte: XX não é um homem letrado. Pelo contrário, é um homem simplório, sem domínio da língua materna. AA, por sua vez, se mostra claramente como uma pessoa mais sofisticada intelectualmente: ele corrige os erros do seu companheiro de quarto. É um leitor voraz, que não para de ler nem nos momentos de interação com o outro.

XX - Tu já viu que estou aqui? (AA NÃO ESBOÇA NENHUMA REAÇÃO. XX REPETE EM VOZ MAIS ALTA.) - Tu já viu que estou aqui?

AA - (SEM CESSAR DE LER.) - Diz-se: você já viu.

XX - (COÇANDO AS BATATAS DAS PERNAS.) - Tem um cigarro? (SEM INTERROMPER A LEITURA, AA REMEXE DEBAIXO DO TRAVESSEIRO E TIRA DE LÁ UM MAÇO DE CIGARROS, QUE ESTENDE PARA XX. ESTE LEVANTA-SE E, CAPENGANDO,

APROXIMA-SE DA CAMA. PEGA UM CIGARRO. AA CONTINUA LENDO. XX GUARDA DISFARÇADAMENTE O CIGARRO NO BOLSO E TIRA OUTRO DO MAÇO. APÓS UM MOMENTINHO DE HESITAÇÃO, REPETE A OPERAÇÃO, ISTO É, GUARDA NO BOLSO TAMBÉM O SEGUNDO CIGARRO E TIRA DO MAÇO UM TERCEIRO, QUE LEVA AOS LÁBIOS.) - Pronto, peguei.

AA - (SEMPRE MERGULHADO NA LEITURA, CONTINUA SEGURANDO O MAÇO DE CIGARROS COM O BRAÇO ESTENDIDO. UMA PAUSA.) - Devolve... (XX TIRA DO BOLSO UM CIGARRO E TORNA A PÔ-LO NO MAÇO. VIRA-SE, FAZENDO MENÇÃO DE AFASTAR-SE. AA CONTINUA SEGURANDO O MAÇO, COM O BRAÇO ESTICADO, E PROSEGUE NA LEITURA.) - Devolve.

As relações entre os dois estão bem descritas e mostradas já desde o início. A partir daqui, quando o leitor/espectador toma conhecimento de quem são os protagonistas, pode se deixar envolver pelas questões filosóficas propostas pelo autor. A partir dos primeiros diálogos, já temos conhecimento suficiente para entender as personalidades e características principais dos dois protagonistas. Como nos outros textos dramáticos de Mrozek, as primeiras cenas permitem ao leitor se familiarizar com o mundo da obra. Logo começa uma aventura diferente: a aventura de se adentrar nos detalhes de um discurso filosófico e uma triste análise da condição humana. O leitor é levado a entrar na discussão filosófica sobre as posturas, as escolhas de vida, as questões morais, as necessidades mais primárias dos seres humanos perante a vida.

Os Emigrados é um texto dramático destinado a ser apresentado no teatro. Ele exige do diretor e do elenco grandes habilidades, pois a apresentação na linguagem cênica de um texto com forte e predominante conteúdo filosófico demanda bastante esforço criativo para dar ao texto teatral a dimensão cênica. O texto adquire a dimensão de uma disputa de valores, de discussão entre duas visões de mundo completamente diferentes, uma amostra de dois pontos de vista contraditórios. A leitura do texto dramático, na nossa opinião, pode parecer com a leitura de um texto filosófico, na qual o leitor pode parar, refletir, voltar atrás, analisar e absorver o conteúdo do texto de forma mais frutífera que o espectador de uma peça teatral, em que a absorção de um conteúdo filosófico pode ser mais dificultosa. O ato de leitura permite ao leitor esse contato mais pessoal e o ritmo adequado a quem lê. O teatro é diferente. Muitas vezes, os críticos brasileiros observaram, nas resenhas publicadas nos jornais da época, que o texto foi de difícil entendimento para o espectador.

Se ainda pensarmos que as duas personagens representam as duas faces de uma só pessoa (como diz Tadeusz Nyczek), que tem conflitos internos, e que dentro de uma pessoa só acontece esse conflito de interesses apresentado cenicamente através da presença de dois homens com posições diferentes, podemos entender quão difícil é o desafio do diretor que

decide adaptar essa visão à linguagem cênica. Como observou Otto Lara Rezende no programa do espetáculo carioca, “mais que uma peça, *Os Emigrados* é uma conversa. [...] Talvez seja isso o teatro, ou pelo menos uma espécie de teatro: a aproximação dialogada dos contrários”²⁰⁵. Algumas falas do intelectual AA estão tão carregadas de conteúdo intelectual que um espectador no teatro pode não conseguir acompanhar tudo, como nestes fragmentos de discursos proferidos pelo “sabichão”:

AA - Isso, justamente, é um elemento da História. Um elemento insignificante, mas incontestável. Você foi à estação, pretérito perfeito, passado, e, portanto, História. A História geral compõe-se de histórias de indivíduos. Não existe a História em abstrato, meu caro; são somente os idealistas que acreditam nisso e tratam a História como um novo Deus, uma entidade. Não, eu não sou hegeliano. Tudo depende agora, portanto, do modo como vamos examinar a tua história da estação. Vamos examiná-la à luz dos fatos? Ou, ao contrário, vamos examinar os fatos à luz da história? É claro que estou pensando nessa história, inventada do começo ao fim, que você me contou... Na tua interpretação mitógena, na tua mitomania interpretativa...

Ou:

AA - Provavelmente, trata-se do simples ato de absorver alimentos, só isso. Deve-se acreditar que a absorção de alimentos tem um caráter simbólico, substitutivo. Absorvendo alimentos, na sua forma reconhecível de alimentos, você, na verdade, absorve a realidade circundante. Absorve o mundo... [...] Sim, é uma hipótese fascinante. Um ato substitutivo. Ou, melhor... Um ato mágico. Claro. Eu devia ter pensado nisso antes. Um ato mágico. Ou seja, um ato no qual se realiza, de maneira arbitrária, a identidade de elementos, que realmente, isto é, cientificamente, não são idênticos. Para você, o alimento, mais do que substituir o resto da realidade, identifica-se com ela. Seria interessante comparar o resultado das minhas observações com certos dados da antropologia contemporânea relativa às civilizações primitivas. E, mesmo, receio que um estudo comparativo desse gênero não vá além do doloroso paralelo entre o canibalismo ritual e...

Observamos aqui um monólogo complexo do ponto de vista do conteúdo. O texto é, na nossa opinião, mais fácil de entender se for lido, mas o texto de uma complexidade tão elevada, se transportado para o palco, sem dúvida pode apresentar dificuldades na compreensão. Agora queremos entender como esse texto foi recebido pelo espectador brasileiro. Para poder entendê-lo, vamos analisar várias resenhas e textos críticos publicados nos jornais brasileiros.

4.5. A recepção de *Os Emigrados* no Brasil

A estreia da peça no Rio de Janeiro teve lugar em 1977, no Rio de Janeiro, na direção de Jorge Takla, com Ítalo Rossi no elenco. A produção foi de Teresa Rachel. Não encontramos,

²⁰⁵ REZENDE, Otto Lara. *Exílio, seus ecos* – texto publicado no programa do espetáculo *Tango* com estreia no dia 4 de janeiro de 1978 no Teatro Gláucio Gil do Rio de Janeiro.

porém, informações mais detalhadas a respeito dessa apresentação. Apenas uma curtíssima nota foi publicada no jornal *Globo* no dia 21 de março de 1977: “A próxima produção de Tereza Rachel será *Os Emigrados*, de Mrožek, com estreia prevista para abril no Teatro Gláucio Gil. A direção será de Jorge Takla. No elenco, Sebastião Vasconcellos”. E houve, também, uma breve matéria na revista *Última Hora* (sem data de publicação) sob o título *Ítalo Rossi. Com Mrozek, 25 anos no palco*, acerca da estreia da peça no Teatro Gláucio Gil, tendo no seu elenco de dois personagens Sebastião Vasconcelos e Ítalo Rossi (este comemorando no palco a marca dos 25 anos dedicados ao teatro nacional), com trilha musical do sonoplasta americano Raymond Wars, figurinos e cenários de Paulo Dauer e produção de Tereza Rachel.

A estreia da segunda montagem de *Os Emigrados*, desta vez na direção de Ipojuca Pontes, teve lugar no dia 4 de janeiro de 1978, no mesmo Teatro Gláucio Gil do Rio de Janeiro. Antes da estreia na capital carioca, ainda em dezembro de 1977, a peça esteve mambemando, sendo testada e afinada diante de públicos periféricos no Teatro Municipal de Niterói, Campo Grande, e no teatro Artur Azevedo, de Marechal Hermes, no teatro Santa Cecília, de Petrópolis, e SESC, de São Joao de Meriti.

A tradução do texto para o português foi de autoria de Mário da Silva, a direção foi de Ipojuca Pontes, os intérpretes foram Rubens Corrêa e Sebastião Vasconcelos (que ganhou pelo papel o Prêmio Molière e o Troféu Mambembe), e a cenografia e figurino foram de responsabilidade de Hélio Eichbauer. A estreia da segunda versão de *Os Emigrados* adaptada no Brasil teve lugar no dia 5 de setembro de 1984, no Teatro Cacilda Becker, em São Bernardo de Campo. Essa montagem excursionou por várias cidades do interior do Estado de São Paulo (Santo André, Tatuí, São José do Rio Preto e outras), e na capital estreou no dia 28 de novembro de 1984, no Teatro Cenarte, na rua 13 de Maio, 1040. Foi apresentada pelo grupo Esfinge Teatral, com direção de Antônio do Valle e intérpretes João Carlos Couto e Zécarlos Machado.

Para poder ter uma visão mais ampla sobre a recepção de *Os Emigrados*, analisamos detalhadamente mais de trinta resenhas da apresentação, que foram publicadas em jornais brasileiros após duas versões da obra no Brasil nos anos 1970 e 1980. Os jornais analisados foram: *Jornal do Brasil* (4 e 13 de janeiro 1978, 31 de março de 1978); jornal *O Globo* (21 e 27 de março de 1978, 8 de janeiro de 1978 e 4 de abril de 1978); jornal *A Notícia* (1 de dezembro e 22 de dezembro de 1977, 25 de janeiro de 1978); revista *Visão* (20 de março de 1978); revista *O Cruzeiro* (11 de março de 1978); revista *Desfile* (1 de março de 1978); revista *Manchete* [sem data]; jornal *Pasquim* (16 de fevereiro de 1978); revista *Veja* (25 de janeiro de 1978); e jornal *Última Hora* (17 de janeiro de 1978). A respeito da montagem no Estado de São Paulo, analisamos as resenhas nos seguintes meios de comunicação: jornal *A Tribuna*, Santos (17 de

março de 1985); *Estado de São Paulo* (28 de novembro de 1984 e 2 de fevereiro de 1985); *Folha da Tarde*, São Paulo (27 de novembro e 15 de dezembro de 1984); *Folha de São Paulo* (14 de dezembro de 1984); *Popular da Tarde* (9 de dezembro de 1984); *Jornal da Tarde*, SP (28 de novembro e 13 de dezembro de 1984); *Diário do grande ABC*, Santo André (5 de setembro e 11 de outubro de 1984); e *Folha do grande ABC*, São Bernardo do Campo (2 de setembro de 1984).

Analisamos as críticas de duas apresentações da peça *Os Emigrados* no Brasil, dando maior destaque às críticas da primeira: 1) na direção de Ipojuca Pontes em 1978, e 2) na direção de Antônio do Valle em 1984.

A montagem de 1978 foi a segunda peça de Mrozek que Teresa Rachel produziu. A primeira havia sido *Tango*, cinco anos antes. *Os Emigrados* foi a primeira peça que ela produziu e na qual não atuou. Desde sua experiência em *Bonitinha, mas ordinária*, em 1961, até a montagem de *Gata em teto de zinco quente*, em 1976, Tereza Rachel não produziu um espetáculo sem também atuar. *Os Emigrados* quebrou essa tradição. Rachel gostava de representar, mas gostava também de escolher um texto, diretor, ator, cenógrafo, armar um plano de produção, e não podia se furtar o prazer de colocar no palco, como empresária, um espetáculo que ajudasse o homem a tomar consciência dos problemas que o cercam.

A peça foi dirigida por Ipojuca Pontes, jornalista, cineasta, escritor, documentarista de renome no cinema brasileiro, depois Ministro da Cultura do Brasil, nos anos 1990-1991. *Os Emigrados* foi seu primeiro trabalho na área teatral. Um fato curioso é que um ano antes da estreia de *Os Emigrados*, em 1977, Tereza Rachel havia se casado com Pontes. Ele, nordestino, já tinha vasta experiência no mundo das artes. Sua obra cinematográfica está ligada a discussões dos problemas sociais brasileiros, especialmente os temas ligados ao subdesenvolvimento e à sobrevivência. Sua vinculação a temas populares e o conhecimento da migração interna facilitaram a concepção e realização dos filmes.

No programa do espetáculo, publicado em forma de livreto, a produtora deixou registrado o seu parecer sobre a essência da peça:

Trata-se de um texto que oferece matéria para reflexão, o exame político e humano da liberdade e da alienação, e só esse exame, bastante atual, já representaria motivação suficiente para se deixar de lado qualquer veleidade estritamente pessoal. Mas *Os Emigrados* representa muito mais. Representa para mim um reencontro com o teatro vivo e inconformista de Mrozek, o autor de *Tango*, hoje mundialmente conhecido e consagrado. Mrozek é autor de imaginação fértil. Sua obra se faz vasta e desabusada. Aqui, incursionando no realismo, ele ataca os modelos políticos e econômicos que asfixiam o homem, na sua totalidade. É um teatro, repito, vivo, ligado à realidade, que não tem limitações de fronteiras, embora seja esta especificamente, uma peça sobre os que sofrem além-fronteiras. Acredito cada vez mais no Teatro, no verdadeiro

Teatro. [...] E o teatro de Mrozek ajuda a desmistificar ilusões sem aviltar a essência da vida – a liberdade. Através do texto de Mrozek, da direção de Ipojuca Pontes e das interpretações de Rubens e Sebastião me sentirei como se estivesse no palco. Procurando participar, através do Teatro, do debate da vida²⁰⁶.

Na visão de Tereza Rachel, Mrožek é um autor que busca a verdade, cujo único engajamento é com a verdade: ele não tem filiação política, não é partidarista. Seu texto termina deixando as coisas em aberto, porque o autor não apresenta soluções, nem toma partido, apenas coloca os problemas: da ditadura (de esquerda ou de direita), da escravidão e da solidão do homem, do poder que a sociedade de consumo exerce sobre as pessoas.

Ipojuca Pontes, nordestino que viveu em São Paulo e no Rio, sempre foi fascinado pelo fenômeno da emigração, que registrou várias vezes em documentários, como diretor de cinema. Aliás, ele disse que só tinha aceito estreiar na direção teatral pelo fato de o texto tocá-lo de forma especial, embora transcendesse em muito o caso específico do emigrante.

Como mencionamos anteriormente, o texto de *Os Emigrados* pode ser considerado um texto mais literário que teatral. Nele, há pouca ação cênica, poucos movimentos dos atores. Dois personagens dialogam, o conteúdo da conversa é de extrema importância; às vezes podemos ter impressão de que a peça poderia ser gravada/realizada em formato de rádio-teatro e o público não sentiria muita diferença. O crítico Yan Michalski observou, não sem razão, que no texto de Mrožek há eventuais excessos de um verbosismo mais literário do que dramático²⁰⁷. Ipojuca Pontes explicou, num texto apresentado no programa publicado especialmente por ocasião da estreia da peça, que, no plano do levantamento do espetáculo, *Os Emigrados* era um texto que pedia sobriedade.

Estamos diante de um autor onde a dramaturgia se exerce através da palavra, mais do que qualquer outro elemento. Neste caso, o trabalho com os atores cresce em importância e cresce muito mais em importância e entendimento essencial do texto. Isso foi o que procuramos fazer. Nada de firulagens supérfluas²⁰⁸. (grifo nosso)

Numa entrevista, ele reforçou ainda a sua razão de dirigir o espetáculo de forma tão sóbria: “A encenação foi feita em função do diálogo. É um texto que pede sobriedade, clareza, e não um discurso político-demagógico de fácil assimilação”²⁰⁹. Vários críticos apontaram esse

²⁰⁶ PONTES, Ipojuca. [sem título]. Texto publicado no programa-livreto do espetáculo *Tango* com estreia no dia 4 de janeiro de 1978 no Teatro Gláucio Gil do Rio de Janeiro.

²⁰⁷ Cf. MICHALSKI, Yan. *Os Emigrados* ou o prazer de pensar. *Jornal do Brasil*, 13 de janeiro de 1978.

²⁰⁸ PONTES, Ipojuca. [sem título]. Texto publicado no programa-livreto do espetáculo *Tango* com estreia no dia 4 de janeiro de 1978 no Teatro Gláucio Gil do Rio de Janeiro.

²⁰⁹ SCHILD, Susana. Um drama universal na primeira estreia teatral de 1978. *Jornal do Brasil*, 4 de janeiro de 1978.

“peso literário” do texto. Yan Michalski elogiou o trabalho de Pontes, que percebeu corretamente que um texto como esse exige, antes de mais nada, sobriedade e clareza de exposição²¹⁰. Não faltaram, porém, palavras críticas dirigidas especialmente à inexperiência no campo da direção teatral e à timidez criativa.

Sem fugir da sobriedade pretendida, teria sido possível desenhar com os corpos dos dois intérpretes imagens mais sugestivas do seu terrível conflito, e sobretudo imagens mais variadas, menos apoiadas em redundantes e monotonamente enfáticas marcações de frente para a plateia. Mas Pontes compensa até certo ponto esta deficiência de encenação, revelando-se um firme e consciente diretor de atores²¹¹.

Na mesma resenha, Michalski observa que o valor da montagem se encontra no plano do conteúdo e que o texto de Mrożek devolve aos espectadores um dos mais intensos prazeres que o teatro é capaz de proporcionar: o prazer de pensar. Na sua brilhante análise, seja da montagem em si, seja do texto dramaturgico, Michalski faz uma amarga consideração sobre a condição do teatro brasileiro:

Mas o teatro tem sido tão avaro em proporcionar-nos esse prazer que muita gente estranha quando ele chega a ser oferecido. A glorificação das forças irracionais do ser humano que dominou os palcos durante alguns anos parece ter cedido lugar, nas últimas temporadas, a um outro tipo de antiintelectualismo: proclama-se a reabilitação da palavra, mas só se aceita a discussão veiculada pela palavra se ela vier sob a forma de um impacto emocional suficientemente forte (ou, as vezes, óbvio) para dispensar um esforço ativo da matéria cinzenta do espectador. [...]

Ora, não só o pensamento não é uma besteira como também, conforme *Os Emigrados* prova, pode conduzir a um intenso gozo emocional. O dialético pingue-pongue de ideias entre os dois exilados exige, para ser assimilado, antenas ligadas e concentração sustentada. Mas, se acompanharmos de perto o raciocínio contido em cada sequência de falas, acabaremos comovidos não só pelo destino dos dois personagens, mas também pela sensação de enriquecimento das nossas próprias perspectivas em relação a um assunto que diz respeito a todos nós: a liberdade²¹². (grifo nosso)

Agora, será que o espectador conseguiu acompanhar esse pingue-pongue de ideias exposto de forma tão concentrada na fala? Precisamos lembrar que, nos anos 1970 no Brasil, os espetáculos tinham um caráter vanguardista e experimental, e peças “somente faladas” podiam ser vistas como “ultrapassadas” ou “conservadoras”.

“Por vezes [...] o diálogo dramático ganha desnecessário peso literário, ameaçando sua teatralidade” – escreve o jornalista (sem nome divulgado) da revista *Desfile* na data de 1 de março de 1978. E Flávio Marinho, tradutor, escritor, diretor e crítico teatral e jornalista do

²¹⁰ Cf. MICHALSKI, Yan. *Os Emigrados* ou o prazer de pensar. *Jornal do Brasil*, 13 de janeiro de 1978.

²¹¹ Idem.

²¹² Idem.

Última Hora, desta vez na revista *Visão*, mais uma vez não poupa o trabalho do diretor, escrevendo que ele nem se preocupou em aliviar o peso do texto nem enfatizou a onipresença do humor negro. “Ele cria um espetáculo despojado, sem concessões, mais empenhado em sublinhar as ideias de Mrozek do que em qualquer compromisso formal”²¹³.

Se, nas resenhas citadas, encontramos bastantes críticas à direção, por outro lado, encontramos bastantes elogios à atuação e interpretação dos atores. Yan Michalski elogiou excelentes intérpretes a desempenhos brilhantes, lúcidos e ricos em intenções:

Sebastião Vasconcelos realiza um trabalho magistral: descontando os momentos iniciais de cada ato, ligeiramente super-representados, ele compõe o operário com uma sinceridade, uma expressividade facial e gestual e uma adequação de intenções que tornam o personagem altamente patético, sublinhando particularmente o seu primitivismo que lhe torna difícil a verbalização de sua surda revolta. Rubens Corrêa talvez impressione menos à primeira vista, porque o vemos tão parecido consigo mesmo: mas seu trabalho é tão rico quanto o do parceiro. Simplesmente com a sua rara inteligência interpretativa, ele encontra na sua maneira física de ser tão convincentes afinidades com o que poderia ser o comportamento do personagem que qualquer composição exterior torna-se supérflua. O que existe é uma exatíssima composição interior, que em cada trecho nos mostra com cristalina clareza o que AA sente, pensa e pretende. Um duelo interpretativo como este é uma festa para o espírito²¹⁴.

Após ter apresentado aqui resenhas concentradas na direção, interpretação dos atores e conteúdo, constatamos que o texto de Mrozek foi criticado pelo excesso de fala. Agora vamos nos concentrar nas questões referentes à interpretação do texto, ou seja, vamos nos perguntar se o texto conseguiu dialogar com a realidade vivida pelos espectadores brasileiros em meados dos anos 1970.

A questão ligada à emigração na época do regime militar no Brasil não foi um assunto desconhecido dos brasileiros. A edição do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) em 1968 e o endurecimento do regime militar causaram uma fuga em massa de brasileiros para o exílio. Foi a segunda leva de exilados desde a instalação do regime militar em 31 de março de 1964. Muitos brasileiros, durante a primeira, segunda e outras levadas se viram forçados a deixar o território nacional por fazer oposição ao regime militar. Muitos deles emigraram para Uruguai, Chile, Argentina ou México. Não só os opositores do regime, mas também muitos intelectuais e artistas refugiaram-se no exterior, onde havia grupos organizados de exilados políticos. Vários países europeus (como França, Suécia, Bélgica, Itália) e não europeus (Estados Unidos, Canadá, Cuba e a então União Soviética) também foram destinos frequentes para os que não

²¹³ MARINHO, Flávio. Simbólico e real. Revista *Visão*, 20 de março de 1978.

²¹⁴ MICHALSKI, Yan. *Os Emigrados* ou o prazer de pensar. *Jornal do Brasil*, 13 de janeiro de 1978.

concordavam com o regime militar brasileiro e que corriam sérios riscos de perseguições e/ou torturas no território nacional. As estimativas sobre o número de pessoas forçadas a partir durante a ditadura militar variam entre 5 mil e 10 mil. Do golpe de 1964 até a anistia de 1978, muitos intelectuais e professores universitários, arquitetos, cineastas, diretores de teatro, artistas plásticos, poetas, cineastas, jornalistas, músicos, entre outros, viveram por algum período fora do Brasil. Entre eles, estavam grandes nomes do teatro brasileiro, como Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa e nomes destacados em outras áreas, como Celso Furtado, Florestan Fernandes, Paulo Freire, Fernando Henrique Cardoso, Oscar Niemeyer, Ferreira Gullar, Vinícius de Moraes, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso.

Por essa razão, uma peça como *Os Emigrados*, de Mrožek, tinha chance de ser entendida por um espectador brasileiro ciente dos acontecimentos políticos da época. E, se as razões políticas que obrigaram os poloneses e os brasileiros a se exilarem em Paris ou em outras capitais do mundo eram aparentemente opostas (regime socialista de esquerda na República Popular Polonesa e regime militar de direita no Brasil), no nível universal podemos constatar que foi o regime totalitário que fez com que milhares de pessoas se vissem obrigadas a deixarem o próprio país e as próprias famílias.

Como mencionamos no início deste capítulo, o autor do texto dramático não deixa pistas muito concretas sobre o lugar da peça. Não é claro de que país vêm os protagonistas, nem o país onde atualmente residem. Conhecendo a biografia do autor, podemos imaginar que os dois protagonistas podem ser poloneses residentes na França, mas essas informações não são explícitas e não podemos afirmar tal interpretação com segurança. Ainda bem. A obra ganha com isso uma dimensão muito mais ampla e universal. Por essa razão um espectador brasileiro pode tranquilamente interpretá-la como se ela falasse de dois exilados brasileiros. Otto Lara Rezende, jornalista e escritor, membro da Academia Brasileira de Letras, escreveu no programa da estreia:

O que está sendo dito, em dois planos, nos dois discursos, interessa-nos a todos, neste momento. Infelizmente, o Brasil é hoje um país que conhece, de dentro ou de fora, a triste, a feia realidade do exílio compulsório; do banimento; da solidão em terra estranha. Da marginalização política, por motivos políticos: a dissidência. Onde não há direito de dissentir não há democracia. [...] Aqui está, quem sabe, a razão de sua universalidade²¹⁵.

²¹⁵ REZENDE, Otto Lara. *Exílio, seus ecos* – texto publicado no programa do espetáculo *Tango* com estreia no dia 4 de janeiro de 1978 no Teatro Gláucio Gil do Rio de Janeiro.

Discorda dele Yan Michalski, que não acha indispensável estabelecer, como fez Otto Lara Rezende no texto citado acima, explícitos paralelos entre a situação-limite dos personagens de Mrożek e a dos exilados brasileiros espalhados pelo mundo. Esse aspecto, segundo Michalski, pode interessar particularmente ao público, mas a temática do texto é claramente mais ampla.

Na realidade, o grito essencial que ouço na peça é o desesperado berro de alguém que constata nada menos do que a virtual impossibilidade de uma autêntica liberdade individual no mundo atual, em qualquer regime e para qualquer classe social. As duas *displaced persons* vindas do indefinido país pobre regido por um Governo de força, e que durante duas horas entregam-se a um duelo verbal de vida e morte no miserável porão de uma capital qualquer do Ocidente democrático, estão simplesmente condenados à escravidão, onde quer que estejam²¹⁶.

Yan Michalski faz uma valiosa observação, dizendo que o intelectual na sua pátria era um escravo do medo que sentia do regime repressivo, o mesmo medo que estimulava o seu potencial criativo, mas ao mesmo tempo lhe impedia de colocá-lo em prática. No exílio, AA passou a ser escravo não apenas do isolamento, mas também da falta de medo: “perdendo a motivação que se condicionou a encontrar na sensação do medo, ele perde também a esperança de vir a escrever a obra-prima sobre a escravidão, que justificaria a sua passagem pelo mundo”²¹⁷. Já o operário era, na sua terra de origem, escravo da extrema pobreza e, no Ocidente, torna-se escravo de sua compulsão para ganhar dinheiro. No final da peça, o operário rasga o dinheiro que amealhou a preço de um esforço animalesco, e o intelectual rasga as anotações da obra-prima que o mantinha escravo de uma ilusão. Estamos diante de uma cena na qual ambos cometem gestos altamente simbólicos através dos quais parecem romper os seus respectivos grilhões; no entanto, “continuam tão ou mais escravos quanto antes, só que agora mais conscientes de que para nenhum dos dois existe qualquer caminho para um mínimo de independência política, econômica ou existencial”²¹⁸.

O maior desafio está na tentativa de adaptar os textos de Mrożek ao contexto local dos países que política e culturalmente se situam longe do contexto polonês. Vale a pena analisar as resenhas teatrais publicadas nos jornais da época para conferir um elemento relevante na recepção da obra dramaturgica de Mrożek no Brasil, ou seja, a sua adaptação à realidade do espectador. Os textos originais de Mrożek tiveram que passar também por um processo de adaptação linguística (tradução) e de adaptação às exigências do palco. Estamos cientes de que muitas vezes as adaptações de palco divergem significativamente do original, tornando-se

²¹⁶ MICHALSKI, Yan. *Os Emigrados* ou o prazer de pensar. *Jornal do Brasil*, 13 de janeiro de 1978.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Idem.

trabalhos independentes baseados em motivos retirados de trabalhos existentes. A relação entre o “adaptador” e o texto adaptado (e o tema da fidelidade ao original) estava sempre sujeita a violentas polêmicas.

Vamos analisar as resenhas em que foi debatido ou comentado de alguma forma o tema da fidelidade ao original e da adaptação do texto à realidade do espectador para assim se tornar uma obra capaz de dialogar com o mundo ao qual pertence o público brasileiro. Susana Schild, jornalista, crítica de cinema e roteirista, que desde meados dos anos 1970 por vinte anos trabalhou no *Jornal do Brasil*, onde cobriu a área cultural com especialização em cinema, observa: “Sintomaticamente, a primeira peça a estrear em um palco do Rio de Janeiro, em 1978, não é brasileira, embora o tema seja universal”²¹⁹.

O diretor Ipojuca Pontes, em entrevista concedida a Susana Schild e publicada em resenha, aponta as conotações brasileiras da montagem, dizendo que o texto apresenta a história de dois exilados num país capitalista, duas vítimas da mesma estrutura opressiva do mundo moderno. “Sabe-se que são vítimas do subdesenvolvimento, o que, por extensão, tem uma conotação brasileira. E não deixam também de ser vítimas da apologia indiscriminada dos mitos da riqueza e da força, estabelecidos como objetivos dos países do Terceiro Mundo”²²⁰. A peça é, antes de tudo, um grito humano bastante atual, e infelizmente não só no Brasil, onde os problemas como exílio, banimento, anistia e alienação do operariado eram problemas recorrentes na realidade brasileira na época em que a montagem foi realizada, ou seja, em 1978.

Uma semana depois da resenha de Susana Schild, o *Jornal do Brasil* publicou outra crítica de *Os Emigrados*, desta vez de autoria de Yan Michalski que, no extenso texto *Os Emigrados ou o prazer de pensar*, já citado várias vezes neste capítulo, aponta também “explícitos paralelos entre a situação-limite dos personagens de Mrozek e a dos exilados brasileiros espalhados pelo mundo. [...] Este aspecto, é claro, pode interessar-nos particularmente – mas a temática do texto é claramente mais ampla” – continua Michalski²²¹.

Podemos observar aqui, com base nesses dois breves trechos das resenhas publicadas no *Jornal do Brasil*, que o texto de Mrozek é universal e fala da condição humana em qualquer regime político. No decorrer da pesquisa, deparamos com vários textos jornalísticos que exprimem opinião parecida. O texto de Flávio Marinho, publicado no jornal *Última Hora*, do

²¹⁹ SCHILD, Susana. Um drama universal na primeira estreia teatral de 1978. *Jornal do Brasil*, RJ, 4 de janeiro de 1978.

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

Rio de Janeiro, sob o título *Dois perdidos no subsolo da marginalidade* confirma o que já foi mencionado pelos críticos anteriores:

Embora estejamos diante de um texto de autor polonês, trata-se, sem dúvida, de uma temática universal. No Brasil, por exemplo, o operário de Mrozek pode, facilmente, representar os nordestinos que vêm para a cidade grande em busca de fortuna: um verdadeiro manancial de mão-de-obra primária brutalizada nas grandes construções civis (pontes Rio/Niterói, metrô) – inconscientes de si mesmo. Como uma espécie de Dom Quixote e Sancho Pança, em conflito permanente (matéria *versus* espírito, ação *versus* pensamento), o intelectual não existe sem o operário – e vice-versa²²².

Na opinião de vários críticos, não apenas o conteúdo do texto e os problemas nele apresentados representam traços de brasilidade. Sebastião Vasconcellos foi um ator muito elogiado pelo seu trabalho de interpretação, por ter impresso uma grande dose de brasilidade a seu personagem, numa interpretação ao mesmo tempo patética e pungente. *Os Emigrados* resulta, assim, na opinião expressa por muitos críticos da peça, num espetáculo plenamente assistível e especialmente recomendável àqueles que procuram no teatro matéria-prima para reflexão. A mesma opinião foi repetida numa outra resenha de Flávio Marinho, desta vez na revista *Visão* publicada em 20 de março de 1978, na qual o crítico confirma a sua posição diante da interpretação dos atores:

Estreando na função de diretor teatral, Pontes revela-se, acima de tudo, um sensível diretor de intérpretes – responsáveis pelo brilho maior de *Os Emigrados*. Sebastião Vasconcellos imprime grande dose de brasilidade ao seu operário, enquanto Rubens Corrêa faz do intelectual um personagem pernóstico e debochado²²³.

Podemos presumir que Marinho, ao afirmar que o espetáculo é “plenamente assistível”, julgou-o compreensível pelo público brasileiro. Com isso, podemos deduzir que a temática nele abordada não era estranha ao público brasileiro e que o mesmo público tinha possibilidade de identificar-se com as personagens e entender os problemas levantados no texto. Portanto, confirma-se a tese sobre a universalidade do texto de Mrozek, que – apesar das significativas diferenças entre o contexto onde a peça foi criada e o contexto onde ela foi adaptada e apresentada – pode funcionar sem problemas/interferências na recepção, independentemente da situação política, cultural e social.

No mesmo programa da montagem brasileira, publicado por ocasião da estreia de *Os Emigrados*, encontramos, do lado dos textos de Otto Lara Rezende e da produtora, Teresa Rachel, um ensaio de Ipojuca Pontes, diretor da montagem brasileira, no qual explica as razões

²²² MARINHO, Flávio. *Dois perdidos no subsolo da marginalidade*. *Última Hora*, RJ, 17 de janeiro de 1978.

²²³ MARINHO, Flávio. [sem título]. *Visão*, 20 de março de 1978.

pelas quais se sentiu atraído pelo texto do dramaturgo polonês. Nele, Pontes afirma que *Os Emigrados* era um espetáculo necessário dentro do panorama teatral brasileiro de então.

A moral é a de que os fins justificam os meios e resta o consolo de que o problema não é só nosso, brasileiro, mas de todos os países do terceiro mundo ou, como querem, em vias de desenvolvimento. Para quem pode se manter de olhos abertos, não é difícil enxergar que a impostação da problemática do subdesenvolvimento, municida pelas elites, se alicerça, no mundo moderno, nos mitos da força e da riqueza. O diagnóstico é, humanamente, catastrófico. [...] É justamente desse desespero que nos fala *Os Emigrados*, particularmente do universo desesperado dos que produzem e pensam no Terceiro Mundo, face a face com o subdesenvolvimento e seus mitos de força e riqueza. Mrozek, o autor, polonês de nascimento e emigrado por vocação, sabe das coisas e não veio à cena botar azeitona na empada de ninguém. Aqui, seu discurso dramático (melhor diríamos, diálogo) é claro, inteiriço, proporcional e nada tem de absurdo, a não ser o absurdo da situação em que vivem os seus personagens, no fundo, alter-ego de todos nós... (grifo nosso)

Nem todas as resenhas, porém, eram favoráveis. Armino Blanco não compartilhou o tom elogioso a respeito do espetáculo *Os Emigrados* nem as ideias do diretor da montagem a respeito das questões do Terceiro Mundo. Primeiramente, ironizou as palavras de Ipojuca Pontes, de acordo com o qual *Os Emigrados* era um espetáculo necessário dentro daquele panorama teatral brasileiro. Ele indaga de maneira incisiva, no ensaio crítico *Nas mãos, apenas areia* publicado no jornal *A Notícia* de 25 de janeiro de 1978: “Necessário por quê, para quem?” E acrescenta: “Na noite em que via a peça, alguns dias depois da estreia, chamou-me a atenção uma contradição curiosa: em cena estavam um operário e um intelectual, ambos emigrados, mas na plateia não havia, seguramente, nenhuma dessas espécies”²²⁴. Blanco anotou uma série de informações relativas à história da Polônia, algumas distorcidas, que, segundo ele, não permitem plena identificação dos contextos históricos entre os dois países.

O inglório esforço de Ipojuca para abrasileirar Mrozek exclui o fato de que a Polônia, um dos países mais industrializados da Europa e que conheceu sua “idade de ouro” humanista no século XVI, com o apogeu da aristocracia fundiária, não pode ser considerado Terceiro Mundo. Nem a perspectiva de Mrozek se confunde com a de qualquer intelectual inquieto de uma Angola recém-saída do colonialismo ou de um Senegal entregue hoje a uma camada burguesa nativa que pouco difere da anterior, quando o país era um território francês e seus altos funcionários procediam da metrópole. A Polónia tem características muito peculiares, entre elas: um catolicismo que resistiu a toda a sorte de pressões, uma cultura tradicionalmente inovadora e um nacionalismo de forte coloração xenófoba, próprio de um país que passou grande parte da sua história sob ocupação estrangeira. Um nacionalismo que tanto se volta contra a velha Rússia, ainda que sob a sua forma moderna de União Soviética, quanto contra o expansionismo alemão, cuja cobiça causou à Polónia milhões de mortos, deixando feridas que permanecem abertas – e sangrando²²⁵.

²²⁴ BLANCO, Armino. *Nas mãos, apenas areia*. *A Notícia*, RJ, de 25 de janeiro de 1978.

²²⁵ Idem.

O inglório esforço, na opinião do crítico, se deve ao fato de a Polônia ter tido um passado diferente do brasileiro. Isso pode dificultar a recepção da peça? Na opinião do crítico, pode. Poucos compartilham a sua opinião. Mas, ao longo da nossa pesquisa, encontramos também outros textos desfavoráveis à montagem de Pontes. Wilson Cunha, da revista *Manchete*, escreve que o espetáculo de Ipojuca Pontes “não resolve satisfatoriamente a tendência a literatice de Mrozek enquanto Rubens e Sebastião limitam-se a desempenhos esquematicamente desenhados”²²⁶.

Para completar o quadro das críticas, lembramos um trecho da resenha *Sem fronteiras* assinado por M. de A. e publicado na revista *Veja* (25 de janeiro de 1978):

Mais conhecido como documentarista cinematográfico, nesta sua estreia como diretor teatral Ipojuca Pontes mantém-se nos limites do bom senso. Se não traz uma contribuição propriamente original ao espetáculo, tampouco compromete o entendimento do texto, o que não deixa de ser uma atitude louvável²²⁷.

O que Yan Michalski chamou de “prazer de pensar”, “o pensamento”, “gozo emocional”, “o dialético pingue-pongue de ideias” ou “raciocínio” pode ter sido um obstáculo ao entendimento do espetáculo de Mrozek pelo vasto público brasileiro.

Para finalizar, apresentamos agora algumas críticas relativas a outra montagem de *Os Emigrados*, do Grupo Esfinge Teatral, com direção de Antônio do Valle, cuja estreia teve lugar no dia 5 de setembro de 1984, no Teatro Cacilda Becker em São Bernardo, SP. Sobre ela, encontramos resenhas que mostram os pontos comuns entre a realidade vivida por poloneses e brasileiros. O jornalista (sem nome divulgado) do *Diário do grande ABC* de Santo André, aponta que montar Mrozek não é tarefa fácil para profissionais brasileiros de teatro. O crítico se questiona também sobre os pontos comuns entre a realidade vivida por poloneses e brasileiros.

A essência humana é tão parecida que sistemas políticos, econômicos e sociais distintos tenham um elo comum? [...] Zécarlos Machado fala sobre seu personagem, o operário, que é dominado pelo sistema de consumismo capitalista: “Ele é meio patético, não tem consciência do que o rodeia. Através dele, a peça questiona o relacionamento que mantemos conosco e com o mundo. O operário é o que se poderia chamar de vítima inconsciente do poder. [...] Esse tipo de profissão é altamente prejudicial à saúde. Psicologicamente, aí, há o paradoxo de se matar aos poucos (com o trabalho insalubre) para sobreviver. É um ponto de contato direto com a realidade Brasileira”²²⁸.

²²⁶ CUNHA, Wilson. Os Emigrados e a teoria do medo. *Revista Manchete*, [sem data].

²²⁷ M. de A. *Sem fronteiras. Veja*, 25 de janeiro de 1978.

²²⁸ [sem autor] Razão e emoção em Os Emigrados. *Diário do grande ABC* de Santo André, SP, 11 de outubro de 1984.

Também o grande crítico de teatro Sábato Magaldi, após ter assistido à montagem do Grupo Esfinge, viu em *Os Emigrados* “uma metáfora que se aplica perfeitamente ao exílio brasileiro, em nossa própria terra”²²⁹.

4.5.1. Tradução

Após ter apresentado vários textos críticos referentes à montagem brasileira da peça *Os Emigrados*, vamos nos concentrar no aspecto relativo à tradução do texto dramático. Ela foi realizada por Mário da Silva a partir da versão francesa (a tradução do polonês para o francês é de Gabriel Mérétkik). Segundo as informações da *Enciclopédia Itaú Cultural*²³⁰, Mário da Silva, além de tradutor, foi também diretor musical e ator. Traduziu várias peças teatrais, entre elas *Lua de Sangue*, de Georg Büchner (espetáculo dirigido por Zbigniew Ziemiński em 1948 no Rio de Janeiro), e *Volpone*, de Ben Jonson (também dirigido por Ziemiński, em 1955 em São Paulo).

Comparando a versão original com a versão em português, encontramos poucas diferenças – e de pouca importância. Essas diferenças não alteram o entendimento global da obra. É difícil saber se elas apareceram

- 1) porque a tradução francesa de Gabriel Mérétkik continha falhas, ou
- 2) porque as alterações foram introduzidas por Mário da Silva.

Considerando o fato de que a versão em português é o resultado de uma tradução indireta, achamos que a quantidade de pequenas distorções do texto original é irrelevante. Como exemplo das poucas diferenças encontradas na tradução, podemos citar os seguintes trechos:

Quadro 1 – A tradução de *Os Emigrados*.

Versão em português – tradução de Mário da Silva a partir da versão francesa de Gabriel Mérétkik	Versão original em polonês	Sugestão mais próxima ao polonês – proposta por Aleksandra Pluta
AA - Você pensa, realmente, que sapatos de bico fino conseguem esconder que seus pés de camponês estão acostumados a tamancos?	AA – Czy ci się wydaje, że w tych szpicach twoje kopyta są mniej bydlęce?	AA - Você pensa, realmente, que sapatos de bico fino fazem com que os seus cascos pareçam menos com cascos de gado?

²²⁹ MAGALDI, Sábato. Um espetáculo sério, áspero, sem concessões. *Jornal da Tarde*, SP, 13 de dezembro de 1984.

²³⁰ MÁRIO da Silva. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa423842/mario-da-silva>>. (Acesso em 26 de março de 2019.) Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AA - O seu ser é um material sagrado, para os nossos patriotas, é a hóstia sacrossanta da nossa missa nacional...	AA – Świętą substancją dla naszych patriotów, hostią przenajświętszą w naszej pracy narodowej.	AA - O seu ser é um material sagrado, para os nossos patriotas, é a hóstia sacrossanta do nosso trabalho nacional...
AA - Você foi a um mictório onde qualquer um pode entrar sem pagar nada, os ralos estão entupidos de pontas de cigarros e boiando num lago de urina e onde, no passado, alguém deve ter enxugado as mãos numa toalha, que, agora, ninguém tem mais coragem de tocar, de tão suja que está.	AA – Poszedłeś do zwyczajnego pisuaru, gdzie wstęp jest wolny dla każdego, gdzie niedopałki zatykają odpływ z muszli, pływają w zaśmierdziałym, pienistym moczu, gdzie kiedyś widocznie używano ręcznika, bo jest tak brudny, że nikt go już nie używa.	AA - Você foi a um mictório onde qualquer um pode entrar sem pagar nada, os ralos estão entupidos de pontas de cigarros e boiando num lago fedorento e espumoso de urina e onde, no passado, alguém deve ter enxugado as mãos numa toalha, que, agora, ninguém tem mais coragem de tocar, de tão suja que está.
AA - Essa bagana em brasa era a sua única base de independência; fora disso, você não passava de um amontoado de desejo, ódio, inveja, admiração, frustração .	AA – Twój papieiros to była jedyna twoja niezależność, poza tym cały byłeś w pożądaniu, zawiści, podziwie i upokorzeniu.	AA - Essa bagana em brasa era a sua única base de independência; fora disso, você não passava de um amontoado de desejo, ódio, inveja, admiração, humilhação .
XX - Ora, imagem é imagem. Tem imagens de toda a espécie. Na nossa terra, lá em casa, também tinha uma imagem, um quadro: uma vaca, no capinzal ao por do sol. A vaca estava toda contente.	XX - Obrazek jak obrazek. Malo to jest obrazków? U nas w domu też był obrazek: jeleń na rykowisku na tle słońca, zadowolony.	XX - Ora, imagem é imagem. Tem imagens de toda a espécie. Na nossa terra, lá em casa, também tinha uma imagem, um quadro: um veado no cio ao por do sol. O veado estava todo contente.
AA - Um dia, fui passear num parque público. Havia umas crianças brincando numa alameda, quando, de repente, descobri um menino, um pouco mais velho do que elas, escondido atrás de uns pés de lilás .	AA – Pewnego razu wyszedłem do parku. W alejce bawiły się dzieci. Za krzakiem bzu zauważyłem chłopca, nieco od nich starszego. Podnosił kamyczki i rzucał nimi w dzieci, za każdym razem chowając się z powrotem za krzak.	AA - Um dia, fui passear num parque público. Havia umas crianças brincando numa alameda, quando, de repente, descobri um menino, um pouco mais velho do que elas, escondido atrás de um arbusto .
AA - Cuidado! Eu represento o Estado... O Governo... O Regime... O Poder...	AA – Ech, ostrożnie, ja reprezentuję państwo i rząd.	AA - Cuidado! Eu represento o estado e o governo.
AA - Não se faça de idiota.	AA – Nie irtuj mnie.	AA - Não me irrite.
XX - Você podia se arranjar em toda a parte. Pode se sair bem onde quiser, com o teu “espichinglich”...	XX – Ty byś sobie wszędzie dal radę. Mógłbyś się dobrze urządzić, parle-parle...	XX - Você podia se arranjar em toda a parte. Pode se sair bem onde quiser, com o teu parle-parle...
XX - Eu te incomodo , mas você não vai embora.	XX – Śmierdzą mu, ale nie ucieka.	XX - Eu estou fedendo , mas ele não vai embora.
AA - Pelo momento, estou reunindo os meus pensamentos, estudando, pesando os prós e os contras... XX - Pois é... Continua pesando...	AA – Ja na razie zbieram myśli, studiuję... XX – Akurat.	AA - Pelo momento, estou reunindo os meus pensamentos, estudando... XX - Pois é...
XX - Eu sou um escravo... Eu sou um escravo...	XX – Ja niewolnik... ja owad...	XX - Eu sou um escravo... Eu sou um inseto...

AA - É o teu dinheiro! XX - O meu dinheiro... As minhas economias... É tudo meu... meu...	AA – Twoje pieniądze! XX – Moje, moje, moje...	AA - É o teu dinheiro! XX – Meu... meu... meu...
--	---	---

Fonte: Quadro elaborado para esta tese.

Vale a pena, também, observar se nas resenhas que foram publicadas na imprensa da época há menção ao trabalho do tradutor e se a tradução em si está submetida a algum tipo de avaliação. Em mais de trinta resenhas teatrais, apenas quatro citam o nome do tradutor e em apenas uma encontramos uma avaliação da tradução. Três resenhas nomeiam Mário da Silva ao lado de outras figuras como diretor e atores, atribuindo, dessa forma, importância ao trabalho da tradução na realização da montagem brasileira.

- 1) *OS EMIGRADOS*, de Slawomir Mrozek, tradução de Mário da Silva. Produção e supervisão de Teresa Rachel. Direção de Ipojuca Pontes. Cenário de Hélio Eichbauer. Intérpretes: Rubens Corrêa (o intelectual) e Sebastião Vasconcelos (o operário). (Jornal *A Notícia* – RJ, 25 de janeiro 1978, título: Nas mãos, apenas areia, autor: Armindo Blanco) (grifo nosso)
- 2) *Os Emigrados*, de Slawomir Mrozek. Tradução de Mário da Silva. Direção de Ipojuca Pontes. Elenco: Rubens Corrêa e Sebastião Vasconcelos. Teatro Gláucio Gil, Rio de Janeiro. (*Revista Visão* 20 de março 1978, título: Simbólico e real, autor: Flávio Marinho). (grifo nosso)
- 3) *Os Emigrantes* – de Slawomir Mrozek – Tradução de Mário da Silva – Montagem de Teresa Rachel. Com Rubens Corrêa e Sebastião Vasconcelos – Teatro Gláucio Gil [...] O cenário é ótimo e convincente. A tradução correta. (*Revista Cruzeiro*, 11 de março 1978, título: Diálogo de surdos, autor: A. Accioly Netto) (grifo nosso)

E há uma consideração original:

- 4) João Carlos Couto lembra que todo o processo começou há cinco meses, com a necessidade comum entre os envolvidos de montar um novo tipo de trabalho, questionador, que abrangesse uma grande faixa de público, não só a tradicional, mas reforçando a divulgação do Teatro junto aos estudantes. O problema inicial a ser vencido foi a tradução, que era falha, e com a qual se faria um espetáculo de duas horas e meia. Pelo que os atores conheciam de Mrozek, perceberam que havia algo de errado naquela tradução e fizeram uma nova, mais concisa, que reduziu a montagem a uma hora e meia. Outra questão levantada na fase de preparação da peça foi a necessidade de um contato maior com o público, razão pela qual após as sessões acontecem debates entre plateia, atores e diretor, não restritos a meras explanações, mas abrindo possibilidade para uma real troca de ideias e informações²³¹.

Em todas as resenhas teatrais da montagem de *Os Emigrados* que estudamos, apenas uma deixa um pequeno espaço à observação do tradutor com respeito à obra de Mrozek. Na *Última Hora* (temos apenas o ano da publicação, infelizmente não temos data mais precisa), de

²³¹[sem autor]. Razão e emoção em *Os Emigrados*. *Diário do grande ABC*, Santo André, SP, 11 de outubro 1984.

1977, o tradutor compartilha as próprias observações a respeito do autor e da montagem no artigo sobre a atuação de Ítalo Rossi em *Ítalo Rossi. Com Mrozek, 25 anos de palco*:

O nome de Slawomir Mrozek no Brasil é ligado a duas montagens de textos de sua autoria: *Tango* e *Tigre no Banheiro*. Mas, internacionalmente conhecido – *Karol, Os Gendarmes*²³², *O Peru* – sua obra de escritor satírico, desabusado e inconformista deve ser vista como uma recordação do tempo em que sua terra, a Polônia, sugeria total liberdade de expressão aos artistas e escritores. Mrozek é um autor de talento incomum, de imaginação extravagante, de alegorias lúcidas, nas quais ataca, sem meios termos, não só as contradições que vê no regime político existente em seu país, como as do velho regime reacionário de lá – contradições que ainda se encontram em regimes diferentes daquele – a todos escarnecendo sem piedade. É assim que Mário da Silva, tradutor, vê a peça²³³.

Nessa ocasião e com esse pequeno trecho, temos a única oportunidade de descobrir qual foi a opinião do tradutor de *Os Emigrados* sobre o autor e sua obra, algo que acontece raramente na imprensa. Entre resenhas analisadas para o fim deste trabalho, é um dos pouquíssimos exemplos onde pode ser ouvida a opinião do tradutor.

Concluindo, podemos constatar que, ao contrário da peça *Tango*, que se tornou um grande sucesso de bilheteria e teve repercussão positiva na crítica teatral brasileira (não apenas carioca, mas também em todas outras cidades nas quais o espetáculo foi apresentado), o drama *Os Emigrados* passou pelo Brasil despertando menos entusiasmo. Com a leitura de várias resenhas, constatamos que o que mais incomodou o público brasileiro foi o excesso de partes faladas. Tirando esse aspecto, achamos que a montagem brasileira foi uma empreitada realizada com relativo sucesso.

²³² *Os Polícias*

²³³ [sem autor] Ítalo Rossi. Com Mrozek, 25 anos de palco. *Última Hora*, 1977. [sem data precisa].

CAPÍTULO 5

Recepção das peças menores de Sławomir Mrożek

5.1. *Os Polícias*

No presente capítulo, vamos concentrar nossa atenção em quatro peças de Sławomir Mrożek: *Os Polícias* (1958), *Um tigre no banheiro* (1959), *Em alto mar* (1961) e *Strip-tease* (1961). É importante notar que essas peças foram escritas por um dramaturgo jovem, quase estreado no mundo de dramaturgia, porém são exatamente elas que trouxeram ao autor o merecido reconhecimento. Além dos dramas *Tango* e *Os Emigrados*, analisados nos capítulos anteriores, essas peças são, na nossa opinião, as mais significativas na carreira artística do autor.

Sławomir Mrożek publicou sua primeira peça de teatro em 1958, na revista teatral *Dialog*, aos vinte e oito anos de idade. Antes, tinha se aventurado como autor de alguns textos cômicos para diferentes grupos de teatro estudantil e amador, mas foi a peça *Os Polícias* que lhe trouxe maior reconhecimento. Com essa peça, começou uma fase de peças com forma de parábola grotesca. A fase termina com a publicação de *Tango*, em 1964, e nela se inscrevem: *Męczeństwo Piotra Oheya* (em português: *Um tigre no banheiro*; *Dialog* 1959, nr 6), *Indyk* (sem tradução para o português; *Dialog* 1960, nr 10), *Na pełnym morzu* (em português: *Em alto mar*; *Dialog* 1961, nr 2), *Karol* (sem tradução para o português; *Dialog* 1961, nr 3), *Strip-tease* (em português: *Strip-tease*; *Dialog* 1961, nr 6), *Zabawa* (sem tradução para o português; *Dialog* 1962, nr 10), *Kynolog w rozterce* (sem tradução para o português; *Dialog* 1962, nr 11), *Czarowna noc* (sem tradução para o português; *Dialog* 1963, nr 2), *Śmierć porucznika* (sem tradução para o português; *Dialog* 1963, nr 5) e *Tango* (*Dialog* 1964, nr 11).

A publicação do texto dramaturgicó *Os Polícias* foi importante para a história da dramaturgia polonesa do pós-guerra. Na primeira metade dos anos 1950, nos teatros poloneses eram apresentadas na maioria peças escritas de acordo com a linha do socialismo real. Com o surgimento da revista *Dialog*, em 1956, dirigida por um importante intelectual polonês, Adam Tarn, começaram a circular na Polônia textos dramaturgicó mais inovadores e contemporâneos, de autores poloneses e estrangeiros. A revista *Dialog* deixou o espaço para a divulgação de um repertório dramaturgicó moderno, que conversava com a realidade daquele momento. Possibilitava também ao leitor polonês o acesso a obras de autores estrangeiros, especialmente da Europa Ocidental, aproximando as correntes mais modernas do teatro ocidental. *Dialog* era na época uma revista aberta à vanguarda ocidental, tão pouco presente no novo regime instalado na República Popular Polonesa. Adam Tarn, o redator-diretor da revista, teve sérios problemas com a censura antes de publicar *Os Polícias*.

De acordo com o John M. Bates, o trabalho de censor na República Popular da Polônia consistia em abordar as seguintes questões: primeiro, analisar o "assunto e as questões" do livro; segundo, avaliar o "significado ideológico e socioeducativo do livro". As intenções de tais tarefas eram claras e permitiam decidir se o livro se qualificava como política e ideologicamente certo ou "prejudicial" e não útil para transformar a sociedade da maneira pretendida pelas autoridades políticas. A principal tarefa do censor era avaliar o possível impacto da obra no destinatário (leitor/espectador). Ele tinha que "sinalizar" se o livro atendia às necessidades da massa ou da elite: se atendia apenas às necessidades da elite, o livro podia ser censurado. Nos anos de 1949 a 1954, houve uma visão abrangente, promovida sob o lema do realismo socialista, que excluía qualquer outra maneira de ver a realidade além da assumida pela ideologia do partido. Naquela época, diferentemente dos anos posteriores (após 1956), existiam diretrizes ou mesmo instruções para a produção literária. Portanto, para todos, era óbvio não apenas o que, mas também como escrever: a liberdade criativa era estritamente regulamentada e os escritores podiam escolher temas para as suas obras entre tópicos predefinidos. Todo o sistema de produção literária consistia em subordinar a literatura a exigências ideológicas²³⁴.

Polícia (o título que foi dado à peça originariamente) foi muito bem recebida pelo meio teatral polonês. Mas os problemas com a censura começaram ainda com o título: para não ofender a instituição em si, Mrożek resolveu trocar o título *Polícia* por *Os Polícias* para sugerir que a crítica era direcionada apenas a alguns casos individuais, e não à instituição toda. A estreia foi um sucesso, a recepção por parte do público foi "maravilhosa", mas a peça rapidamente saiu de cartaz.

O texto tem uma construção muito simples e lógica. A ação se desenvolve em um país inventado com o melhor regime do mundo, onde reina a lealdade absoluta em relação ao governo. No momento em que – no primeiro ato – o último prisioneiro político declara a sua vontade de jurar a lealdade às autoridades e servir ao governo, já que está cansado da resistência e se sente sozinho ideologicamente, presenciamos uma situação inédita: a instituição não vai servir mais, já que as prisões estão vazias e os cidadãos estão bem comportados e obedientes às leis. A decisão inesperada do último prisioneiro mina o sentido da existência da polícia, do judiciário e do sistema penitenciário. A polícia perde a razão de existir. O chefe da polícia fica desesperado: o que fará a polícia na hora em que último opositor desaparecer? A primeira cena expõe a situação inicial de forma clara. O diálogo entre o chefe da polícia e o prisioneiro é o seguinte:

²³⁴ Cf. BATES, John. M. Cenzura w epoce stalinowskiej. *Teksty Drugie*. 2000, 1-2, pp. 95-101.

CHEFE DA POLICIA (DE PÉ TERMINANDO A LEITURA DE UM OFICIO) - ...assim renegando com a maior repugnância todos os meus crimes anteriores, meu único desejo, de agora em diante e por todo sempre, é servir ao nosso Governo com todas as minhas forças, com respeito e amor supremo. (SENTA-SE E DOBRA O PAPEL)

PRISIONEIRO - Não guarda, não. Eu assino.

CHEFE DA POLÍCIA - Como?

PRISIONEIRO - Eu assino, simplesmente.

CHEFE DA POLICIA - Mas por quê?

PRISIONEIRO - Como, por quê? Há dez anos o senhor me interroga, investiga, prende; há dez anos, todos os dias, me oferece este formulário para assinar, quando não quero assinar, me ameaça com graves consequências em tentar me convencer que deveria assinar. E quando finalmente quero assinar para sair da prisão e servir ao Governo, então o senhor se espanta e pergunta por quê?

CHEFE DA POLICIA - Mas assim de repente... sem preparo nenhum...

PRISIONEIRO - Eu tive uma crise, chefe.

CHEFE DA POLICIA - Que crise?

PRISIONEIRO - Uma crise interior. Eu não quero mais lutar contra o Governo.

CHEFE DA POLICIA - Como não quer?

PRISIONEIRO - Já estou cansado, quem quiser que lute contra o Governo. Sei lá quem. Talvez os espiões de uma potência estrangeira. Eu é que não quero mais. Já fiz o que devia.

CHEFE DA POLICIA (COM TRISTEZA) - Não esperava isso de você. Parar de lutar contra o Governo! Virar um conformista! E quem é que diz isso? O prisioneiro mais antigo deste país.

PRISIONEIRO - Justamente por isso, meu Chefe. Não é verdade que eu sou o último prisioneiro que sobrou?

CHEFE DA POLICIA (COM HESITAÇÃO) - Sim...

PRISIONEIRO - Está vendo? Todos já se convenceram há muito tempo que temos o melhor regime do mundo. Os meus antigos colegas confessaram direitinho as suas culpas, receberam o perdão e foram embora para casa. Não há mais ninguém que possa ser preso por alguma coisa. O último conspirador - veja que graça - sou eu. Mas que conspirador que eu sou! No fundo eu sou um filatelista.

Para salvar a instituição, o chefe da polícia pede ao sargento mais dedicado para agitar os cidadãos contra o governo e incentivar manifestações populares. Solitário, o sargento obediente e com objetivo de salvar a instituição que, caso contrário, perderia sua razão de existir, corre o risco de ser preso pela ação contra o governo. O diálogo que se instaura entre eles é o seguinte:

CHEFE DA POLICIA - [...] Agora estamos tratando de coisas mais amplas. Há muito tempo temi e esperei por esse momento ao qual chegamos agora. O nosso último conspirador assinou o seu ato de fiel submissão e lealdade. [...] até lhe prometi os selos, mas tudo em vão. Você sabe o que significa isso? Isso significa que nós temos lindas prisões construídas a base de orçamentos formidáveis, temos gente treinada e pronta pra qualquer sacrifício, temos juízes e administração, e até as batatas - e não temos já mais um prisioneiro. Não temos sequer um suspeito, nem sequer um rastro. O povo tornou-se bestialmente, cruelmente, selvagememente leal.

SARGENTO - Sim senhor, meu chefe. É um fato. Eu lhes devo...

CHEFE DA POLICIA - Em breve será a hora em que será preciso tirar a farda e aí você terá saudades em vão de um único interrogatório. E se torcerá de angústia, em sua cama, durante as noites. Não adiantará nada então botar os lambris em suas cuecas. Já agora você não dorme bem e, no entanto, ainda está no serviço. Pense então o que acontecerá depois, hein?

Convencido pelo chefe da polícia, o sargento grita uma frase criticando o governo. Em consequência disso, é preso. No terceiro ato, o ex-sargento está na prisão. O objetivo foi realizado com sucesso: finalmente, a polícia conseguiu “recrutar” um novo prisioneiro que estava em falta. Graças ao novo detento, o chefe recebe financiamento para expandir a prisão, treinar funcionários e fortalecer patrulhas. No entanto, a prisão desmoraliza o ex-sargento. Ele assume com responsabilidade e seriedade o seu novo papel: duas vezes tenta serrar a grade e se torna agressivo. Torna-se ofensivo com as autoridades e começa a criticar abertamente a economia e a política do governo. Nesse aspecto, podemos ver certos paralelos com o pensamento de outro escritor e dramaturgo polonês, Witold Gombrowicz, que sempre defendeu a tese de que as pessoas se tornam aquilo que lhes é imposto pelos olhos dos outros.

Curiosamente, o ex-sargento (o novo prisioneiro que com toda a seriedade assumiu seu novo papel de prisioneiro) encontra na prisão o ex-prisioneiro que conhecemos no primeiro ato, o qual, depois de ser solto, foi promovido a um cargo superior e tornou-se especialista no combate às ações revolucionárias. Esse cargo lhe foi garantido graças à sua postura de extrema lealdade. Ambos percebem que estão desempenhando papéis opostos: o ex-sargento assume – convencido pelo chefe – o papel do prisioneiro e o ex-prisioneiro se torna um dos mais comprometidos funcionários da instituição. Os papéis dos dois se tornam reflexos um do outro, o lado esquerdo se torna direito, e o lado direito se torna esquerdo²³⁵. Entendemos como é fácil ser manipulado e mudar de opinião.

Os críticos poloneses enxergaram em *Os Polícias* a exemplificação do *reductio ad absurdum*, ou seja um modo de argumentação que busca estabelecer uma contenção derivando um absurdo de sua negação, argumentando assim que uma tese deve ser aceita porque sua rejeição seria insustentável. É um estilo de raciocínio que tem sido empregado ao longo da história da matemática e da filosofia desde a antiguidade clássica. Nas outras peças de Mrożek também vamos observar o uso de *reductio ad absurdum*. Esse modo de argumentação vai ser usado em vários textos de Mrożek (*Tango*, *Os Emigrados*, *Em alto mar*, *Strip-tease*, entre outros), quase todos eles apresentados no Brasil.

²³⁵ Cf. KELERA, Józef. Mrożek – dowcip wyobraźni logicznej. *Dialog*, 1964, nr 8.

A peça *Os Polícias* faz refletir sobre a legitimidade das instituições. Será que os opositores são um elemento necessário e fundamental para justificar a existência desse aparato de controle? O trabalho da polícia deveria levar a uma situação ideal, ou seja, à realização do seu objetivo, que é a eliminação de qualquer tipo de manifestação de resistência, adversidade ou falta de lealdade e respeito por ela. No texto de Mrożek o objetivo foi atingido – observa Sugiera²³⁶. Não existe mais nenhum opositor. E agora? O que fazer? – pergunta o autor, e a peça começa a surpreender cada vez mais o leitor/espectador.

Como um texto tão explicitamente crítico ao governo e às suas instituições conseguiu passar pela censura na República Popular da Polônia? Primeiramente, como observa Jan Błoński no texto *Cenzor jako czytelnik (Censor como leitor – sem tradução para o português)*, o texto não tem uma clara definição nem do lugar nem da época em que se passa a ação²³⁷. Nada no texto indica que a situação acontece na Polônia. Não é possível encontrar nenhum elemento que pudesse ser identificado com o momento histórico pelo qual a Polônia estava passando nos anos 1950. Błoński acredita que a peça não teve problemas com a censura do governo polonês da época por mais uma razão: não tendo nenhuma referência à realidade social, política e histórica de um determinado momento, a peça tornou-se um texto que fala de conceitos mais amplos e mais universais: os da lealdade e da revolta. Estes conceitos são atemporais. O censor – em busca da identificação de palavras e frases que pudessem alertar se o texto representava algum perigo – provavelmente não chegou a interpretar que o texto se referisse à realidade do momento político em que foi criado e encenado.

Os Polícias se parece com o segundo texto de teatro de Mrożek, *Um tigre no banheiro*, onde um indivíduo enfrenta as instituições e se sente impotente diante delas. Sobre a peça *Um tigre no banheiro* vamos falar mais amplamente na próxima seção deste capítulo.

No Brasil, a peça *Os Polícias*, de Sławomir Mrożek, foi traduzida por Luís de Lima e Yan Michalski. A estreia teve lugar em 1981, na direção de Luís de Lima, no Teatro Dulcina do Rio de Janeiro. No elenco estavam Salón de Almeida (cabo), Felipe Carone (coronel Leal), Lúcio Mauro (general), Osmar Prado (preso), Zé Carlos Peixoto (soldado), Luís de Lima (sargento) e Maria Helena Dias (mulher do sargento). O crítico teatral Armindo Blanco fez a seguinte análise da tradução da peça, na sua crítica *Um folgado de intelectuais* (sem data de publicação), do jornal *O Dia*: “Os tradutores brasileiros – Luís de Lima, também diretor, cenógrafo, figurinista e intérprete (ufa! um homem de sete instrumentos) e Yan Michalski –

²³⁶ Cf. SUGIERA, Małgorzata. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Universitas, 1997, p. 67.

²³⁷ BŁONSKI, Jan. Cenzor jako czytelnik. In: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002, p. 260.

tentaram sublinhar certas semelhanças entre o texto e a realidade brasileira”²³⁸. Além desse texto conciso, não encontramos outros textos críticos (nem registros ou depoimentos) relativos à encenação brasileira da peça.

Figura 16 – A equipe de *Os Polícias*.



Fonte: Arquivo Cedoc/Funarte

5.2. *Um tigre no banheiro*

O drama de três atos foi escrito em 1958 para a televisão, mas, como sua estrutura adapta-se perfeitamente ao teatro, ela foi encenada nos palcos de vários países. Sua primeira publicação foi na 6ª edição da revista polonesa *Dialog*, em 1959. No mesmo ano, o texto recebeu o segundo prêmio na competição de melhor roteiro para o Teatro de Televisão.

O texto apresenta uma situação surreal para falar de coisas reais. Tudo no texto parte da suposta presença de um tigre no banheiro, um animal no mínimo exótico, considerando a quietude e a “normalidade” de uma família burguesa. Um tigre, que nunca aparece em cena, mesmo sendo o tema central do texto, é o provocador de todas as ações e conflitos. Ele pode até lembrar outro animal “surreal” presente na peça de Eugène Ionesco, *Rinoceronte*, escrita em 1959 (é bom observar a data de publicação das duas peças). Interessante notar que

²³⁸ BLANCO, Armindo. Um folguedo de intelectuais. *Jornal O Dia* [sem data].

Rinoceronte foi incluída no estudo *The Theatre of the Absurd*, de Martin Esslin, sobre o drama de vanguarda do pós-guerra. É justificado comparar as duas peças, não apenas por ambas terem um animal exótico como ponto de partida de todas as ações e reflexões existentes nos textos, mas também pelo fato de que ambas, no fundo, analisam e criticam fenômenos sociais e o papel do indivíduo perante a sociedade e os totalitarismos. A peça *Rinoceronte* é frequentemente lida como uma crítica ao repentino surgimento do fascismo e do nazismo durante os eventos anteriores à Segunda Guerra Mundial, e explora os temas de conformidade, mentalidade manipulável da multidão e moralidade duvidosa.

Halina Stephan considera *Um tigre no banheiro* uma parábola de submissão, junto aos outros textos de Mrožek escritos nos primórdios da sua atividade criativa, *Os Polícias*, *Em alto mar* e *Streap-tease*. Os protagonistas desses textos dramáticos se comportam de modo geral de acordo com as normas sociais, submetendo-se assim à manipulação. As personagens de Mrožek funcionam como uma personificação de papéis sociais, às vezes exigidos pelos outros, às vezes assumidos por vontade própria. Agindo de acordo com os papéis assumidos, as personagens tornam-se escravas e vítimas desses papéis, abdicando da sua liberdade.

Um tigre no banheiro, por trás de uma aparência de drama burguês com elementos de Teatro do Absurdo, levanta questões igualmente universais: o indivíduo perante a sociedade, o sistema totalitário, o sistema opressor que invade a sua esfera de privacidade. Podemos ver isso já na primeira cena, quando um Funcionário chega ao apartamento de Pedro Ohey. Pedro, pai de família, uma pessoa que mantém uma vida normal dentro de padrões preestabelecidos, está lendo o jornal na tranquilidade do seu lar. O ato de leitura pertence a sua esfera privada, o seu descanso, o seu momento íntimo, quando, depois de horas de trabalho, pode se recolher e se dedicar a seu passatempo particular. Se pressupõe que, pelo menos no seu apartamento, pode usufruir da sua independência e liberdade. Essa liberdade, porém, é invadida a partir do momento em que os representantes de vários órgãos (ministérios, escolas, instituições várias) visitam a sua casa para investigar, pesquisar, caçar o animal silvestre que supostamente habita o seu banheiro.

O local de ação é a casa habitada por Pedro Ohey e sua família. Na primeira cena, vemos uma família modesta sentada em um apartamento ao redor de uma mesa: a mãe faz crochê, o pai lê o jornal, a filha faz a lição de casa e o filho mais novo está sentado num cavalo de balanço. Um dia, o filho mais novo da família Ohey, Joãozinho, percebe a presença de um tigre no banheiro. Esta informação faz com que o apartamento da família Ohey seja visitado por hóspedes incomuns: um funcionário que deve confirmar a suposta presença de um tigre; um cobrador de impostos que informa sobre a necessidade de pagar impostos pelo tigre; um

cientista com o aparato com o qual deseja medir o tigre e que organiza suas ferramentas no quarto da filha da família Ohey para conduzir observações científicas. A chegada deles introduz um desequilíbrio e afeta a quietude de uma tarde em família. Entre essas pessoas, encontram-se também o chefe de um grupo de circo, que quer organizar um espetáculo no apartamento; um professor, que faz uma excursão escolar pelo apartamento; e o secretário do Ministério das Relações Exteriores, que, se valendo da presença do tigre, em nome das boas relações com a Índia, quer organizar uma caçada para o Marajá. Enquanto isso, há também um Velho Caçador, que quer caçar o tigre e afirma que, enquanto estava na Sibéria, foi treinado nessa profissão. Todo o drama está cheio de eventos grotescos, típicos do estilo do autor. Aldomar Conrado observa, em um dos seus textos críticos publicados no *Diário de Notícias*:

Uma família modesta, de vida profundamente simples, vê de repente sua casa invadida por figuras misteriosas que anunciam a existência de um tigre no banheiro. Visivelmente, as figuras misteriosas (os exterminadores) são agentes da polícia política de um governo totalitário que se empenham em forjar um processo político que extermine o dono da casa (Pedro Ohey)²³⁹.

Também Yan Michalski questiona os abusos de poder no texto *Cuidado com o tigre*, publicado no programa da peça, perguntando ao leitor: “Se você, sem o saber, hospeda um tigre no banheiro, toda a sua vida, que você acredita certinha, e solidamente estruturada, pode ruir num abrir e fechar de olhos”. Michalski alerta que, de um dia para o outro, podemos, sem nos darmos conta, estar permanentemente na mira de uma anônima legião de cientistas, funcionários, diretores de circo, diplomatas, cobradores de impostos, que vão querer se precipitar para cima de nós e acabar com a nossa liberdade e a nossa rotina. Para Michalski, que além de crítico, foi também tradutor do texto de Mrožek, o texto é um alerta. Sendo assim, ele tem caráter didático, nos ensina sobre algumas questões da vida. “Acontece que Mrozek [...] é um escritor altamente didático. Ele quer que você aprenda a desconfiar de tudo aquilo que, lá fora do teatro, tem a aparência enganadora de certeza tranquilizadora” – escreve Michalski.

Nas primeiras falas da peça já pode ser percebida a temática central: o abuso de autoridade diante da sociedade composta por indivíduos incapazes de se defender e exigir o respeito pelos seus próprios direitos. De forma semelhante a *Os Polícias*, também no *Tigre no banheiro*, as instituições decidem pelos indivíduos e tentam justificar a própria existência construindo relações baseadas no abuso de poder. Ao afirmar um fato tão surreal como a existência de um tigre imaginário no banheiro do apartamento da família Ohey, as mais variadas instituições e órgãos de diferentes categorias se vêm autorizadas a exercer seu poder e exigir da

²³⁹ Cf. CONRADO, Aldomar. Tigre polonês em cenário tropical. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 agosto de 1974.

família que ela abdique da própria liberdade e direito à privacidade. A família tem seu espaço particular invadido, seus direitos violados, mas não há o que fazer, como protestar, a quem denunciar. Não existe a possibilidade de denunciar abusos de poder. A que instância recorrer, se os órgãos aos quais as denúncias poderiam ser feitas são os mesmos que cometem as irregularidades? O cidadão comum conta pouco diante de uma máquina poderosa de instituições oficiais.

A chegada do primeiro funcionário e a sua fala são um belo exemplo de manifestação de poder e hierarquia nas relações sociais entre cidadãos comuns e funcionários do estado:

FUNCIONÁRIO (ENTRA) - Sr. Ohey, desculpe a minha visita nesta hora imprópria. É que o assunto é muito urgente. Fora do comum. O senhor fuma? Então quem sabe podia me oferecer um cigarro? E um pouco de chá também? E o senhor não teria por acaso uma camisa limpa ou um casaco? É claro que tenho as minhas roupas, mas gostaria de criar um ambiente. Não quero apresentar-me apenas como um funcionário público desalmado. Bonito apartamento. [...]

OHEY – [...] Mas por que um tigre na minha casa?

FUNCIONÁRIO - Isto não é problema meu. Explicações lhe serão fornecidas mais tarde, à medida que os respectivos exames estiverem progredindo. Tudo o que se sabe no momento é que, por motivos ainda não exatamente esclarecidos pela ciência, um tigre adulto alojou-se no seu banheiro. (grifo nosso)

O funcionário, de forma arrogante e abusiva, impõe as suas alucinações como se fossem verdades absolutas com as quais um simples cidadão – por mais racional e certo que esteja – não tem o direito de discutir, pois o poder do mais forte sempre prevalece. O cidadão comum, um *Everyman*, um homem qualquer, não pode ter sossego e privacidade nem na sua casa, a partir do momento em que os representantes das instituições oficiais queiram manifestar o seu poder ilusório. Os que estão no poder se aproveitam de ter o privilégio de mandar nos outros, impor suas próprias regras – por mais absurdas que sejam, como convencer o homem comum que no banheiro dele mora um tigre. Mas essas fantasias inventadas tornam-se válidas a partir do momento em que as autoridades as legitimam como verdadeiras. Os que exercem o poder usam os cidadãos e seus bens como se fossem um bem público, como se seus bens particulares não lhe pertencessem mais, mas agora passassem a pertencer àqueles que mantêm o poder e que decidem sobre o rumo das coisas. O cidadão não tem como se opor, como protestar, como contrariar. Quem tem o poder, quem tem mais força, manda nos outros. Não importa se tem ou não razão. O que importa é quem está mandando. Não existe razão, existe só o jogo de poder e influências.

A imposição das próprias regras se dá através da linguagem e postura do funcionário público. As frases dele têm caráter mandatório e não aceitam quaisquer oposições. As

informações são pronunciadas de forma definitiva e arrogante. O funcionário não deixa espaço para ouvir a opinião do Pedro Ohey. Ele, um simples cidadão, diante do pronunciamento oficial do funcionário público, pode apenas permanecer quieto e obediente.

FUNCIONÁRIO - Durante o dia é provável que ele se esconda nas tubulações de água quente, particularmente adequadas por causa da sua predileção pelo clima tropical ou então no aquecedor. Por outro lado, não é impossível que o seu método de ficar escondido se processa de acordo com leis zoofísicas especiais. O uso do banheiro a qualquer título, o banho, ou mesmo a simples permanência no local, expõe o respectivo responsável a um perigo mortal. Posso pedir as minhas framboesas?

[...]

FUNCIONÁRIO - Receio que o aparecimento do tigre no seu banheiro não deixará de influenciar o seu destino, Sr. Ohey.

OHEY - O que devo fazer, então?

FUNCIONÁRIO - Em primeiro lugar, nada de banho na banheira. Para se lavar, podem usar o bidê. Quanto a outras providências, virá aqui o nosso colaborador científico. Mas uma coisa devo lembrar ao senhor: se não se comportar de acordo com a minhas instruções e se sofrer algum dano em decorrência disso, perderá direito a qualquer reclamação.

[...]

COBRADOR DE IMPOSTOS (ENTRA) - Aqui está o formulário para a declaração.

OHEY - Que declaração?

COBRADOR - Para o imposto sobre o tigre.

OHEY - Mas o tigre não é meu. Ainda por cima tenho medo dele.

COBRADOR - Estas duas afirmações estão estreitamente vinculadas. Ele está alojado no seu banheiro, e ao sentir medo dele, o senhor o está usando num certo sentido, pois ele lhe desperta sentimentos que sem a participação dele o senhor não teria experimentado. Ele não está no meu banheiro, por exemplo. Por isso, não ocorreria a ninguém me cobrar o imposto sobre o tigre. Eu estou em dia. Quanto a saber se o senhor está com medo ou está contente, isto não interessa a ninguém. Objetivamente, o medo diante do tigre constitui uma emoção igual à alegria de quem é dono de um cavalo de raça, embora eu reconheça que para o senhor, subjetivamente, possa haver uma diferença. Em suma, quando se trata de imposto sobre o tigre todos os caminhos levam direto para a sua casa, e isto é perfeitamente lógico.

OHEY - Não tenho dinheiro. Sou um pobre Ohey.

COBRADOR - Neste caso vou ter de levar a sua lâmpada. (PEGA A LÂMPADA)

OHEY - Então por causa daquela fera não tenho mais o direito de ler o jornal que tanto amo?

COBRADOR - Em breve chegará o conselheiro científico. Até logo. (SAI (grifo nosso))

O cobrador e o cientista abusam da mesma forma de poder decorrente do papel que cumprem para realizar a missão de quem está mandando neles. O cientista abusa do seu poder diante do morador do apartamento impondo suas regras e exigindo um espaço necessário para poder realizar suas pesquisas em prol do objetivo inventado pelas instituições oficiais aos quais serve com seus serviços de pesquisa.

CIENTISTA (TENTANDO PASSAR PELA PORTA COM UM APARELHO QUE LEMBRA UM POUCO UMA ANTIQUADA MÁQUINA FOTOGRÁFICA SOBRE UM TRIPÉ) - Teria a bondade de me dar uma mãozinha? O equipamento não quer passar.

OHEY - Que equipamento, pelo amor de Deus?

COBRADOR - Aparelho de medir tigres. Antigamente se usava primitivas varas de babaçu, mas a ciência progrediu muito nos últimos tempos. Quer fazer o favor de segurar o tripé, para não cair. Assim mesmo. Muito obrigado.

OHEY - Onde o senhor vai instalar isto? Aqui está tudo tão apertado...

CIENTISTA - Fui enviado pela Academia de Ciências para investigar um misterioso fenômeno que se manifesta no seu banheiro. Recebi instruções para permanecer aqui todo o tempo exigido pelo interesse da ciência, e levar adiante as observações que se impõem.

MADAME OHEY - Trouxe a sua roupa de cama?

CIENTISTA - Infelizmente não, mas trouxe um conjunto de talheres tipo camping, e também uma marmita. Agora pediria que o senhor me designasse um alojamento, situado o mais perto possível do banheiro. Trata-se de ocupar a posição mais favorável.

MADAME OHEY - Seria o quarto da minha filha, mas não sei se fica bem que...

CIENTISTA - Os preconceitos morais devem abrir caminho diante do mistério da natureza. Quem sabe se amanhã ou depois em milhares de banheiros de gente simples e humilde não surgirão tigres parecidos? Até lá precisamos dispor de material científico adequado. Aliás, frequentei colégio misto e os segredos do sexo não me despertam qualquer sensação.

MADAME OHEY (PARA A FILHA) - Mostre o seu quarto ao professor.

CIENTISTA - Agradeço em nome da ciência. (PARA A FILHA) Pode chamar-me pelo primeiro nome. Quer me ajudar a transportar o equipamento? (SAEM) (grifo nosso)

O mesmo tipo de abuso o protagonista, Pedro Ohey, sofre da parte do diretor do circo, que vem visitar a sua casa para examinar a possibilidade de melhorar a situação financeira do circo através do uso do tigre escondido no banheiro da casa da família Ohey. O diretor do circo, que até agora não usou outros animais além de coelhos e burrinhos para atrair espectadores, tem a excelente ideia de se aproveitar da presença do tigre para conquistar o sucesso do empreendimento. Mas, como se não bastasse o tigre, o diretor do circo vai até mais longe no abuso do cidadão Ohey. É interessante observar aqui que o diretor do circo não representa mais uma autoridade institucionalizada, não é representante de um órgão estadual a exercer o poder. Mas, mesmo assim, integrando o grupo de abusadores, fiscais e representantes institucionais, passa a ser mais um que resolve mandar na vida do outro entrando na casa de Pedro Ohey e tratando a família de forma abusiva, exigindo o uso do apartamento particular para os fins lucrativos da sua empresa. Temos, então, diferentes tipos de abusadores: institucionais, fiscais, científicos e “capitalistas” (se considerarmos o circo como uma empresa de diversão). Como podemos observar no trecho citado abaixo, o diretor de circo impõe sua visão a Pedro Ohey sem pedir licença da parte deste último que, de fato, é o dono do espaço. Nem existe a menor

tentativa de negociação. O espaço privado de Pedro Ohey pode ser tomado sem autorização do dono. O cidadão é privado de poder decisivo sobre a sua propriedade. Alguém que se acha superior a ele pode simplesmente chegar e decidir para qual fim vai usar sua propriedade. O cidadão Pedro Ohey se sente impotente diante de uma série de abusos. Fica inerte, aceitando como por surpresa todos os atos de violação da privacidade dele e da sua família.

DIRETOR - Esta é uma oportunidade excepcional para se criar um novo tipo de espetáculo. Não é o tanto o tigre em si, mas as circunstâncias em torno dele que nos fornecem esta oportunidade.

OHEY - Aonde quer chegar?

DIRETOR - Simplesmente, vamos transportar o espetáculo inteiro para dentro da sua casa.

OHEY - O que quer dizer com isso?

DIRETOR - Criaremos assim uma experiência ainda desconhecida - um circo normal, com programa variado de duração completa, mas realizando as suas coloridas e fantásticas atrações no interior da casa de uma singela família. Entendeu o que quero dizer? Quem não se sentirá atraído pela íntima coexistência dos picantes acontecimentos do lar com a riqueza de efeitos e o brilho de um circo? Elementos exteriores e interiores, as aparências e a profunda autenticidade - tudo isso contribuirá para a glória do nosso empreendimento. O senhor entra com a casa e a família, eu entro com o circo. O povo adora estar onde a sua permanência é normalmente proibida, ou pelo menos tornada difícil. A combinação de todos os valores da arena com a intimidade dos cantos onde palpita a vida íntima, com o inimitável ambiente de um apartamento familiar, há de nos trazer o sucesso. (grifo nosso)

Ohey se submete diante da pressão, para o bem da família, dos seus filhos, da pátria e do próprio bem. Mas, mesmo assim, não chega a ficar satisfeito e, por isso, no final da peça expressa a sua insatisfação com a tirania num tom dramático:

OHEY (UM POUCO AGITADO) - Agora vejo o que vocês pretendem. Façam comigo o que quiseram. Ainda ontem estava lendo o meu jornal, rodeado da minha família. E hoje... A ciência e a política, a arte e administração deram-se as mãos. Introduziram-se na minha casa. Não sou mais o inquilino, são elas. Vou-me embora, para satisfazer as exigências das razões do Estado, os reclamos da ciência contemporânea, os apelos das Musas e as ordens do poder, escapando assim da sua tirania. Quanto ao papel ambíguo desempenhado pela minha família, não o mencionarei.

5.2.1. *Um tigre no banheiro: recepção no Brasil*

A estreia da montagem brasileira da peça *Um tigre no banheiro* teve lugar no dia 15 de agosto de 1974 no Teatro Glória, no Rio de Janeiro, na rua do Russel, 632. Foi a segunda peça de Sławomir Mrożek – a primeira foi *Tango* – montada no Brasil, sendo definida pelo diretor Roberto de Cleto como “uma comédia um pouco expressionista, incisiva e direta em sua mensagem”.

O martírio de Pedro Ohey, na tradução de Yan Michalski, recebeu o título de *Um tigre no banheiro*. Este foi um dos dois textos de Mrožek traduzidos diretamente do polonês para o português e o único também a ter um título livremente mudado e adaptado pelo tradutor que, supõe-se, imaginou que o título *O martírio de Pedro Ohey* não ia ser adequadamente entendido ou suficientemente atraente para público brasileiro.

No Brasil, o diretor que decidiu trabalhar com o texto de Mrožek foi Roberto de Cleto (1931-2002), ator, tradutor, colunista do jornal *Última Hora* e professor de teatro, um dos fundadores do Teatro da Praça. Em 1954 atuou como ator na peça de Maria Clara Machado, *O rapto das cebolinhas* no Teatro Tablado, onde conheceu Yan Michalski. O diretor contou, no texto publicado no programa-livreto e depois republicado no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, como chegou a escolher a peça:

[A] escolha de um texto para montar é sempre um negócio bastante difícil e geralmente quem está escolhendo lê de vinte originais para cima. Quando estava se pensando já nesta produção, entre as peças que li estava *Um tigre no banheiro* (no original polonês – *O martírio de Pedro Ohey*, que evidentemente não é nome para uma comédia) mas que não servia no momento porque só tinha um papel de mulher e nós já tínhamos duas no elenco. Deixei para lá e continuei lendo. Quando estava na casa das 17 sem encontrar nada que me agradasse, um dia estava conversando com um grupo e dizendo que realmente a única peça que tinha me entusiasmado tinha sido o *Tigre* e de repente descobri que, sem mudar coisa alguma do texto ou do seu sentido da peça podia transformar um dos personagens masculinos em feminino. Daí por diante não se parou mais: foi pedir ao Yan Michalski que traduzisse, conseguir o original polonês com o Ziembinski, mandar os textos para a censura e começar a ensaiar. E olhem que passados dois meses da primeira leitura continuo achando a peça absolutamente fascinante na sua construção perfeita, na combinação do absurdo de certas falas ou situações com uma lógica inaceitável, na criação de momentos de uma comicidade irresistível.

É importante observar que a iniciativa de traduzir o texto para o português não surgiu de Yan Michalski, mas do diretor da peça, Roberto de Cleto. Cleto afirma que o próprio Mrožek chama sua peça de farsa e que, na montagem brasileira, ele lhe deu uma linha de comédia um pouco expressionista. De qualquer forma, Cleto sublinha que, em *Tigre no banheiro*, muito mais do que em *Tango*, Mrožek é muito mais explícito e direto em sua mensagem, não deixando margem para dúvidas sobre o que está querendo dizer e sem se importar especificamente com um estilo. Parte de uma situação praticamente naturalista para chegar a uma alegoria dentro de um clima de puro realismo fantástico.

No elenco da peça *Um tigre no banheiro*, sob a direção de Roberto de Cleto, estavam José Humberto (Pedro Ohey), Neuza Amaral (dona-de-casa pequena burguesa, Mme. Ohey), Carlos Eduardo (Joãozinho), Helena Werneck (a filha), Edil Magliari (funcionário público), Vitor Menezes (funcionário das finanças), Antônio Vítor (o caçador que vem em busca do

tigre), Jaqueline Laurence (Secretária do Ministério das Relações Exteriores), André Valli (dono do circo), e Luiz Armando Queiroz (cientista). Ian Guest foi o responsável pelos arranjos e efeitos sonoros e pela direção musical. Os cenários e figurinos foram responsabilidade de Colmar Diniz. Embora o diretor tivesse aceito a classificação de farsa, do autor, ele deu um toque expressionista ao comportamento dos personagens.

Agora vamos analisar com detalhes a recepção da peça no Brasil. No arquivo do CEDOC Funarte no Rio de Janeiro, encontramos 6 resenhas escritas por jornalistas e críticos de teatro: *Diário de Notícias*, de 13 de agosto de 1974; *Jornal do Brasil*, de 20 de agosto de 1974; *O Globo*, de 21 de agosto de 1974; *Tribuna da Imprensa*, de 22 agosto de 1974; *Diário de Notícias*, de 27 agosto de 1974; e *Última hora*, de 31 de agosto de 1974; todas do Rio de Janeiro.

Aldomar Conrado, no seu texto crítico *Tigre polonês em cenário tropical* publicado no *Diário de Notícias* de 27 agosto de 1974, faz uma breve análise do texto, apontando um detalhe muito importante: quem está sendo caçado no texto é o próprio cidadão Pedro Ohey, e o tigre serve apenas como uma justificativa (inventada) para invadir seu apartamento – o apartamento, como símbolo de tudo que lhe pertence, toda sua esfera privada que, de um dia para o outro, torna-se pública e submetida às vontades das autoridades que abusam do poder:

Através da ação da figura dos exterminadores, a casa de Pedro Ohey transforma-se num circo, para exploração da figura do tigre, e logo depois numa floresta que possibilite a nostalgia de uma caçada de um Marajá indiano em terras polonesas. A caça, realmente, é Pedro Ohey²⁴⁰.

[...]

No próximo dia 15, no teatro Glória, uma família viverá momentos de profundo desespero, por descobrir que existe um tigre em seu banheiro. A peça – do polonês Mrożek – serve de alerta para todos aqueles que não pensaram na eventualidade de que exista também um tigre no próprio banheiro²⁴¹. (grifo nosso)

De fato, a possibilidade de ter um tigre escondido no banheiro beira ao absurdo, mas as autoridades não vão temer inventar qualquer tipo de desculpa para poder tomar conta da sua propriedade particular. Dessa forma, o cidadão vai viver com medo de perder o controle sobre aquilo que lhe pertence, tornando-se ainda mais fraco e mais obediente diante das autoridades.

Se você está pensando, leitor-espectador, que no seu banheiro não há e nunca haverá um tigre escondido, você vai se dar mal um dia. Muito antes do que você supõe. Quer um conselho? Faça um exame de consciência nas suas tubulações, no seu aquecedor, por baixo dos azulejos.

²⁴⁰ CONRADO, Aldomar. Tigre polonês em cenário tropical. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 agosto de 1974.

²⁴¹ CONRADO, Aldomar. Cuidado: tem um tigre no banheiro! *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1974.

Já fez? Sua consciência está limpa? Não viu tigre coisa nenhuma? E daí? Pedro Ohey também não viu. Mas o tigre estava lá. Em todo o caso, as consequências do tigre estavam. Pedro Ohey que o diga.

As consequências do tigre não são sopa. [...] Você verá que sua mulher não é o que você pensava. Que seu lar, doce lar, sagrado lar, não é doce nem, muito menos, sagrado. Que você, sem se dar conta, está permanentemente na mira de uma anônima legião de cientistas, funcionários, diretores de circo, diplomatas, cobradores de impostos, que ao menor sinal da presença de um tigre na sua casa vão se precipitar para cima de você, acabar com a sua gostosa rotina, exigir-lhe um sacrifício para o qual você absolutamente não se achava predestinado²⁴².

Eis o alerta que o crítico Yan Michalski faz a respeito de *Um tigre no banheiro*. É claro, a interpretação do texto proporcionada por Yan Michalski parece ser mais atenta devido ao fato de Yan ser também o tradutor do texto. Dessa maneira, Michalski teve a oportunidade de conviver de forma mais íntima com todas as nuances do texto. Ao traduzir o texto do polonês para o português, ele teve a oportunidade de refletir mais a respeito dos detalhes do texto, chegando a uma análise profunda do conteúdo da peça. Por essa razão, ele pode opinar que “toda a sua vida, que você acredita certinha, e solidamente estruturada, pode ruir num abrir e fechar de olhos”. Sabemos, é óbvio, que o tigre serve apenas como um gatilho, como um símbolo e metáfora de algo muito mais amplo e significativo. O tigre serve apenas como uma justificativa para os abusos cometidos por aqueles que se acham donos da vida alheia e acham que têm o poder decisivo na vida dos outros, sem respeitar os direitos de liberdade e de propriedade que cada cidadão num país democrático deveria ter garantidos.

A imprensa brasileira noticiou também quem era o autor. Aldomar Conrado, na mesma matéria com a crítica do espetáculo, reservou um espaço para aproximar a figura do dramaturgo ao público brasileiro, descrevendo as origens do seu estilo e semelhanças com as tendências europeias no teatro da segunda metade do século XX:

Dos autores do Leste da Europa, filiados ao Teatro do Absurdo, Mrožek é sem dúvida o mais representativo. [...] Suas peças foram proibidas em todos os países comunistas. Apesar disto, Mrožek é considerado, hoje em dia, o dramaturgo europeu mais importante da sua geração. O seu estilo tem origem na tradição europeia do teatro do absurdo e também na tendência muito particular da Polônia para o grotesco no teatro²⁴³.

Além disso, o jornalista observou alguns laços entre a história pessoal do autor e o cenário histórico em que o autor cresceu e viveu. “Não se deve esquecer que Mrožek tinha nove anos quando foi deflagrada a Segunda Guerra Mundial, quinze quando ela terminou e vinte e

²⁴² MICHALSKI, Yan. Texto publicado no programa-livreto lançado por ocasião da estréia da peça *Um tigre no banheiro* no Teatro Glória, Rio de Janeiro.

²⁴³ CONRADO, Aldomar. Cuidado: tem um tigre no banheiro! *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1974.

dois²⁴⁴ quando Stalin morreu.” – observou – “Todo esse período de terror e asfixia cultural reflete-se profundamente em toda sua obra”. O jornalista fez também um comentário válido ao afirmar que os textos de Mrożek apresentam sempre a violência em estreita relação com o poder. Ele consegue identificar as influências das circunstâncias externas na obra de Mrożek que, conhecendo através da observação dois regimes (nazista, dos alemães que ocuparam a Polônia durante a Segunda Guerra Mundial, e socialista, dos soviéticos após o fim da guerra), conheceu os mecanismos do poder e da violência relacionada a ele.

Também numa outra resenha no jornal *Diário de Notícias*, de 27 de agosto de 1974, aparece a apresentação do autor com a descrição do contexto no qual ele se formou e pelo qual foi influenciado como artista. O jornalista não deixa de comparar o autor polonês aos outros dramaturgos europeus, tais como Genet, Pinter e Beckett:

Slawomir Mrozek, autor polonês tão exaltado desde o lançamento do seu *Tango* (sucesso entre nós, na montagem de Teresa Rachel, com direção de Amir Haddad), não fosse o seu aspecto contestatório do regime socialista (terminou sendo expulso da Polônia pelo seu protesto contra a invasão da Checoslováquia), teria ficado confinado mesmo nos palcos de Varsóvia. Com todas as características de um autor europeu (com excesso de amor pelo palavroso), as suas duas peças que conhecemos (*Tango* e agora *Um tigre no banheiro*) ficam muito aquém das obras dos seus colegas de outros países da Velha Europa. Utilizando-se do mecanismo do teatro do absurdo para a sua sátira política, Mrozek fica num meio termo profundamente perigoso: nem constrói uma contundente crítica política nem oferece uma abertura para as discussões existenciais, que os outros autores do absurdo (Genet, Pinter, Beckett, por exemplo) oferecem. *Um tigre no banheiro*, especialmente, é o grande exemplo²⁴⁵.

Já Renato Borghi, ator e autor brasileiro, um dos principais integrantes do Teatro Oficina, no seu texto publicado no jornal *Última Hora*, faz uma análise mais detalhada não apenas do texto *Um tigre no banheiro*, mas da temática recorrente na obra do dramaturgo polonês. Na opinião dele, a obra de Mrożek

faz um mergulho na condição humana, navegando por mares trágicos, cômicos e amargos. Não se entenda por “condição humana” um estudo dos labirintos metafísicos da espécie, mas muito pelo contrário – um estudo das relações vividas pelo homem com as estruturas e sistemas criados pelo próprio homem. Os temas referentes ao governo, ao exercício da autoridade e à burocracia são as musas que inspiram essa penetração dolorida que é a obra de Mrozek²⁴⁶.

²⁴⁴ Na verdade, tinha vinte três anos quando Stalin morreu.

²⁴⁵ CONRADO, Aldomar. Tigre polonês em cenário tropical. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 agosto de 1974.

²⁴⁶ BORGHI, Renato. Um tigre no banheiro. *Última hora*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1974.

Por sua vez, Macksen Luiz, crítico teatral que substituiu Yan Michalski depois da saída desse último do *Jornal do Brasil* em 1983, na sua análise enfoca mais nos aspectos relacionados à ironia e ao grotesco nos textos do dramaturgo polonês:

A ironia é uma arma poderosa contra a prepotência. Slawomir Mrozek ao colocar um Tigre no Banheiro nada mais pretendeu do que ironizar as forças de pressão que atuam (ou são geradas) num pacato cidadão instalado em uma enganadora tranquilidade pequeno-burguesa²⁴⁷.

Na crítica de Macksen Luiz, encontraremos observações valiosas sobre a relação entre os agentes do poder e do consumo e um cidadão comum, inofensivo e impotente diante das forças de opressão. “A habilidade de Mrozek em criar uma situação absurda e explorá-la até os limites do humor cáustico transparece em cada uma das cenas desta sua peça”, observa Macksen Luiz e indica algumas diferenças nítidas entre o humor europeu e o humor brasileiro.

Mas é preciso ter presente que *Tigre no banheiro* é um texto bastante ligado ao humor depurado e sutil da Europa Central. O nosso humor, ao contrário, está mais ligado ao deboche, à confrontação direta com o objeto de crítica ou ainda à utilização de gestos que substituem a força das palavras²⁴⁸.

Muitas vezes, no Brasil, suas peças eram criticadas por um excessivo “verbalismo” que nem todos os espectadores eram capazes de seguir. Às vezes o raciocínio podia ser perdido pelo excesso de texto denso, filosófico, cheio de conteúdo. Às vezes o conteúdo intelectual podia superar a capacidade de concentração do público que, além do texto, precisava também se concentrar em outros elementos da linguagem teatral, tais como atuação, figurino, cenografia, iluminação, direção, música etc. A partir das leituras das resenhas das adaptações brasileiras de algumas peças de Mrozek, especialmente *Os Emigrados*, podemos deduzir que essa característica de algumas de suas peças não encontrou recepção positiva junto ao público brasileiro. A esse propósito, Macksen Luiz fez um comentário negativo respeito a peça: excesso de palavras, de conteúdo transmitido oralmente, que dificulta o entendimento do espetáculo.

O Tigre no Banheiro é mais uma entre as peças apresentadas ultimamente que procura na imagem metafórica, nos símbolos e na palavra indireta o reflexo de uma realidade que vem sendo omitida. Mas em meio a tantas metáforas e caminhos sinuosos, o público acaba apenas por ser sufocado por uma avalanche de palavras. (grifo nosso)

Compartilha a mesma opinião Flávio Marinho, que, no texto publicado na *Tribuna da Imprensa*, diz que

no que Mrozek ingressa no absurdo, Cleto aproveita para se soltar e coloca a imaginação a serviço do autor, enriquecendo o texto. Nestes momentos, o que atrapalha é verbosismo. São falas imensas (a cargo de cada ator), que, por não

²⁴⁷ LUIZ, Macksen. O tigre enjaulado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1974.

²⁴⁸ Idem.

serem sempre essenciais, terminam por prejudicar o ritmo do espetáculo, provocando irresistíveis bocejos²⁴⁹. (grifo nosso)

Por sua vez, Aldomar Conrado, no texto publicado no *Diário de Notícias*, achou que Mrožek tem todas as características de um autor europeu, especialmente com excesso de amor pelo palavroso²⁵⁰.

Para concluir, queremos destacar que a montagem foi recebida pela crítica brasileira de forma positiva. A atenção da crítica foi centrada também muitas vezes no aspecto humorístico da peça.

5.2.2. Um tigre no banheiro: considerações sobre a tradução

Pretendemos agora voltar a nossa atenção aos aspectos referentes à tradução do texto. A análise das traduções no nosso trabalho não vai ser muito aprofundada. Vamos apenas sinalizar alguns aspectos relativos a dois tipos de tradução: etnocêntrica e da letra (de acordo com a teoria de Berman)²⁵¹, mostrando alguns exemplos na tradução de Michalski.

É necessário observar que a tradução de Yan Michalski para o português eliminou do elenco original a figura do filho mais velho, um componente da família de Ohey. Suas falas foram eliminadas ou atribuídas ao filho mais novo, Joãozinho. Foi uma intervenção pessoal do tradutor com a qual concordamos, no sentido de que a figura do filho mais velho também nos parece desnecessária, pois não traz nada de particular nem essencial para o diálogo e pode até poluir a cena e criar uma desnecessária confusão de papéis. Ainda assim, trata-se de uma intervenção bastante ousada, em que o tradutor tem a iniciativa e coragem de intervir na obra do autor, mudar o texto com o intuito de melhorá-lo. Cada melhoria é, sem dúvida, relativa. Para o autor, talvez a versão original seja mais adequada, mas, na nossa opinião, a liberdade que tomou o tradutor na mudança do texto melhorou o resultado final da peça, não dificultou a compreensão do tema central; ao contrário, diminuiu a poluição do palco causada pela abundância de personagens, e a mensagem ficou mais nítida e clara. Concordamos, então, plenamente com a decisão de Yan Michalski, acreditando que ele mesmo não foi motivado pelo

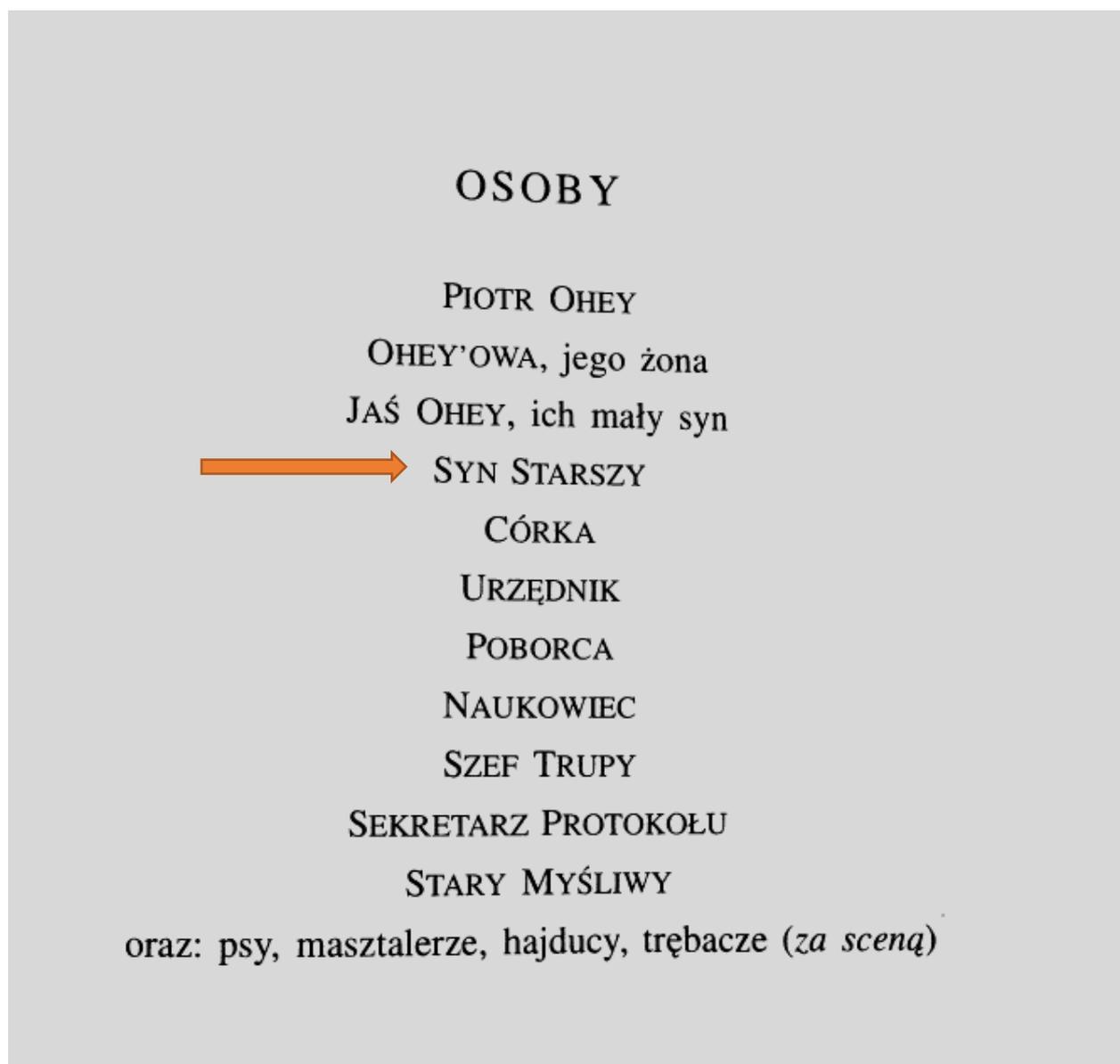
²⁴⁹ MARINHO, Flávio. Um tigre no banheiro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 agosto de 1974.

²⁵⁰ Cf. CONRADO, Aldomar. Tigre polonês em cenário tropical. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 agosto de 1974.

²⁵¹ BERMAN, Antoine. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; PGET, 2007.

excesso de egocentrismo ou autoconvicção de ter o poder de alterar a versão do autor, mas pelo gesto simples e generoso que com humildade modificou levemente o texto, contribuindo com o resultado final positivo para a recepção da peça no Brasil.

Figura 17 – O filho mais velho na peça original *Pedro Ohey*.



Fonte: Texto original da peça *O martírio de Pedro Ohey*.

Figura 18 – Peça traduzida não inclui o filho mais velho.

O MARTÍRIO DE PEDRO OHEY
 Farsa em três partes
 2º Prêmio do Concurso de Teatro na Televisão
 OU
 UM TIGRE NO BANHEIRO

DE SLAWOJIR MROZEK
 TRAD. DE JAN MICHALSKY

PERSONAGENS

PEDRO OHEY
 MADAME OHEY, SUA MULHER
 JOÃOZINHO OHEY, SEU FILHINHO
 A FILHA
 O FUNCIONÁRIO PÚBLICO
 O COBRADOR DE IMPOSTOS
 O CIENTISTA
 O DIRETOR DE CIRCO
 O SECRETÁRIO DO PROTOCOLO
 O VELHO CAÇADOR
 CÃES DE CAÇA, CAVALARIÇOS, CRIADOS, CORNETEIROS (off)

Fonte: Texto *O martírio de Pedro Ohey* traduzido para o português.

Figura 19 – Falas do filho mais velho no texto original.

OHEY — Jasiu, przestań i baw się w marynarza.
 STARSZY SYN (*ponuro*) — Tata widział tego tygrysa?
 OHEY — Jakiego tygrysa?
 → STARSZY SYN — E, jak tata nie wie, to co będę mówił...
 OHEY'OWA — Używasz półsłówek wobec ojca?
 JAŚ OHEY — Naprzód, bij dzieci Kalwina!
 OHEY'OWA — Jasiu, cicho, nie przeszkadzaj, kiedy tatuś rozmawia z twoim starszym bratem. Lepiej idź do łazienki umyć sobie ząbki.
 JAŚ OHEY — Zęby się myje po jedzeniu, a myśmy jeszcze nie jedli kolacji.
 OHEY'OWA — Właśnie że przed jedzeniem. Umyj sobie ząbki, bo możesz zakazić zupę.
 JAŚ OHEY — Za mną! (*wybiega*)
 → STARSZY SYN — Lepiej niech się bawi w Rasputina, będzie ciszej w domu. (*wychodzi*)

Fonte: Texto original da peça *O martírio de Pedro Ohey*.

Figura 20 – Fala do filho mais velho atribuída a Joãozinho.

OHEY - Joãozinho pare com isso e brinque de marinheiro.

JOÃOZINHO (SOTURNO) - Pai, você viu o tigre?

OHEY - Que tigre?

JOÃOZINHO - Bem, se não viu, não tem importância...

MADAME OHEY - Vê se não usa meias-palavras quando fala com seu pai!

JOÃOZINHO - Pra frente! Morram os inimigos da pátria!

MADAME OHEY - Joãozinho, não grite, não interrompa a leitura do seu pai. Seria melhor você ir para o banheiro, escovar os dentes.

JOÃOZINHO - Dentes a gente escova depois de comer, e nós não jantamos ainda.

MADAME OHEY - Antes de comer também é bom. Vai escovar os dentes, senão é capaz de envenenar a sopa.

JOÃOZINHO - Sigam-me! (SAI CORRENDO).

Fonte: Texto *O martírio de Pedro Ohey* traduzido para o português.

Como podemos observar nos trechos apresentados acima, a personagem do filho mais velho desapareceu na versão brasileira. A primeira fala do filho mais velho foi atribuída ao filho mais novo, Joãozinho, e a segunda foi eliminada de vez pelo tradutor.

Apresentamos agora uma pequena amostra de algumas diferenças entre o original e a tradução para o português.

Quadro 2 – A tradução de *Um tigre no banheiro*.

Versão em português – tradução de Yan Michalski	Versão original em polonês	Sugestão mais próxima ao polonês – proposta por Aleksandra Pluta
JOÃOZINHO - Morte ao inimigo! MADAME OHEY - O inimigo não está aqui, está do outro lado do mar.	Jaś Ohey - Na Szweda, na Szweda! Ohey'owa - Szweda nie ma, Szwedzi są za morzem.	JOÃOZINHO - Derrote o sueco, derrote o sueco! MADAME OHEY - O sueco se foi, os suecos estão do outro lado do mar.
JOÃOZINHO - Pra frente! Morram os inimigos da pátria!	Jaś Ohey – Naprzód, bij dzieci Kalwina!	JOÃOZINHO - Adiante, derrote os filhos de Calvino!
MADAME OHEY - O senhor aceita um pratinho de framboesas? FUNCIONÁRIO - Framboesas? Com muito prazer. Quando o golpe se aproxima, as personalidades mais fracas entram em colapso.	Ohey'owa – Chce pan borówek? UrządNIK – Borówki? Tak, owszem. Słabsze organizmy się łamią.	MADAME OHEY - O senhor aceita um pratinho de mirtilo? FUNCIONÁRIO - Mirtilo? Com muito prazer. Quando o golpe se aproxima, as personalidades mais fracas entram em colapso.

CIENTISTA - Fui enviado pela Academia de Ciências para investigar um misterioso fenômeno que se manifesta no seu banheiro. Recebi instruções para permanecer aqui todo o tempo exigido pelo interesse da ciência, e levar adiante as observações que se impõem.	NAUKOWIEC – Właśnie w tej sprawie musimy się porozumieć. Jestem delegowany przez akademie nauki w związku z tajemniczym zjawiskiem, które ma miejsce u państwa w łazience. Mam polecenie pozostać tutaj tak długo, jak długo będzie tego wymagało dobro nauki – i przeprowadzić odpowiednie obserwacje.	CIENTISTA – É exatamente nesta questão que precisamos chegar a um acordo. Fui enviado pela Academia de Ciências para investigar um misterioso fenômeno que se manifesta no seu banheiro. Recebi instruções para permanecer aqui todo o tempo exigido pelo interesse da ciência, e levar adiante as observações que se impõem.
DIRETOR – [...] De vez em quando, um ou outro coelho que pula da cartola; no máximo um burrinho. Nunca se cogitou de carnívoros antropofágicos. Contamos com o tigre para nos dar uma grande força.	SZEFRUPY - [...] Ot, czasem para królików z cylindra, czasem jakiś osiołek wyskakujący z nesesera. O drapieżnikach nie mogło być mowy. Liczymy, że tygrys postawiłby nas na nogi.	DIRETOR – [...] De vez em quando, um ou outro coelho que pula da cartola; no máximo um burrinho que pula de um saco de viagem. Nunca se cogitou de predadores. Contamos que o tigre nos coloque de pé.

Fonte: Quadro elaborado para esta tese.

Para fazer uma brevíssima análise da tradução desse texto, vamos nos valer dos principais conceitos utilizados no texto de Antoine Berman, “A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo”²⁵², refletindo sobre o etnocentrismo na tradução, sobre a adaptação etnocêntrica, as diferenças entre tradução etnocêntrica e hipertextual. Berman explica que:

Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura. Hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente²⁵³.

O estudioso francês se filia a uma visão teórica que distingue duas atitudes tradutórias: uma que prioriza o texto original (com seu autor e a cultura à qual pertence) e outra que prioriza a tradução (a cultura e o público ao qual se dirige). Os resultados da primeira atitude do tradutor são chamados traduções etnocêntricas, e os resultados da segunda atitude, traduções da letra. Para Berman, a tradução etnocêntrica é aquela que apaga a cultura do texto de partida. Ele se coloca contra esse tipo de tradução (etnocêntrica) que tem a ver com a tradição francesa (*belle infidèles*). A “tradução de letra” é, para ele, uma tradução boa, por estabelecer uma relação com o outro, de ir ao seu encontro e não domesticá-lo.

²⁵² BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; PGET, 2007.

²⁵³ Idem, p. 39-40.

Apresentamos agora dois exemplos presentes na tradução de Yan Michalski. Ele resolveu trocar a versão original em polonês: “Na Szweda, na Szweda!” (em tradução mais próxima ao original, significaria: “Derrote o sueco, derrote o sueco!”) pela expressão “Morte ao inimigo!” O “sueco” foi substituído por “inimigo”.

Precisamos deixar claro que a tradução de Michalski tem caráter mais etnocêntrico do que “de letra”. A tradução de letra, na opinião de Berman, é boa por estabelecer uma relação com o outro, de ir ao seu encontro e não domesticá-lo. Por sua vez, a tradução etnocêntrica é aquela que apaga a cultura do texto de partida. Para um leitor brasileiro, ficaria difícil entender o significado da exclamação “Derrote o sueco”, já que essa expressão se refere a um contexto específico que leva em conta o contexto político-geográfico conhecido ao leitor polonês, com o qual o leitor brasileiro não necessariamente está familiarizado.

Se Yan Michalski tivesse escolhido a atitude de “tradução de letra”, ele deveria explicar (provavelmente em nota de rodapé, mas isso não caberia num texto dramaturgico) ao público brasileiro as complexas relações entre a Polônia e a Suécia. Teria que explicar que Sigismundo III (1566 – 1632) – rei eleito da Polônia, filho do rei João III da Suécia e sua primeira esposa Catarina Jagelão, era, ao mesmo tempo, herdeiro da coroa sueca e rei da Suécia, tendo sido coroado após a morte de seu pai. Dessa maneira, a Polônia e a Suécia se encontraram por um curto período de tempo numa relação chamada de união pessoal, que corresponde à situação em que o chefe de Estado é comum a dois ou mais estados. No entanto, essa união pessoal não durou muito, por uma razão bastante simples: Sigismundo III, católico fervoroso e defensor da Contra-Reforma, não gozou de popularidade na Suécia protestante. Logo foi destronado, o que iniciou um período de muitas disputas dinásticas, porque nem Sigismundo III nem seus descendentes pretendiam aceitar a perda da coroa hereditária sueca. Após ter sido deposto do trono sueco, Sigismundo III tentou por muito tempo recuperá-lo, e seu reinado iniciou uma série de guerras entre a República e a Suécia, que teriam prosseguimento até a década de 1660.

O século XVII na Polônia foi então marcado por várias guerras polaco-suecas. Por essa razão, um leitor polonês não vai encontrar maior dificuldade em decifrar o significado dessa exclamação guerreira: “Derrote o sueco, derrote o sueco!”, já que, no imaginário de um cidadão polonês comum, existe a associação imediata entre “sueco” e “inimigo”, das guerras polaco-suecas. Michalski, porém, está ciente de que essa associação não necessariamente deve ser tão óbvia no imaginário de um cidadão brasileiro. Essa é a razão da sua escolha por substituir a expressão “Derrote o sueco, derrote o sueco!” por “Morte ao inimigo!”.

Vejam agora o seguinte trecho, em que acreditamos que a tradução de Michalski apresenta as características de tradução etnocêntrica, que prioriza a cultura e o público ao qual

se dirige. A expressão em polonês: “Naprzód, bij dzieci Kalwina!”, que significa, literalmente, “Adiante, derrote os filhos de Calvino!”, também não ficaria muito clara para o público brasileiro. O teólogo francês João Calvino foi um dos líderes da Reforma protestante que quis reformar a Igreja Católica, mas, em vez disso, levou à criação de uma nova vertente cristã chamada protestantismo.

Mrozek, ao colocar esta expressão na fala de um menino polonês, Joãozinho, provavelmente se refere, com uma dose de ironia, a um pensamento católico e conservador do povo polonês. Mostra aqui uma atitude bastante xenófoba e intolerante, uma característica que facilmente pode ser ironizada através do processo de revelação de sentimentos baixos, mostrando o lado negativo de um polonês médio. A Polônia é um país cuja população, em certas camadas, apresenta essas características de um povo que defende valores católicos, conservadores e tradicionais, mostrando-se pouco aberto a outras religiões.

Por essa razão, a exclamação de Joãozinho pode mostrar quais influências culturais eram dominantes na formação do pensamento de pequenos cidadãos poloneses. Dessa forma, acreditamos que, nesse caso, a tradução de Yan Michalski é um exemplo de tradução etnocêntrica, já que, para o tradutor, era mais importante que a mensagem do autor chegasse ao leitor/público brasileiro de forma mais clara e sem problemas na compreensão. Ele priorizou a língua de chegada e a cultura de chegada, adaptando o texto às possibilidades receptivas do público alvo.

5.3. *Em alto mar*

A obra de Mrozek, como já observamos anteriormente, pode ser classificada como um exemplo de Teatro do Absurdo, pois, para alcançar o efeito desejado, o autor usa a distorção da realidade e a paródia de situações políticas e sociais. Mas, ao mesmo tempo, sua originalidade reside no fato de que, com base em situações enquadradas no absurdo, o autor não é absorvido pelos tópicos desta escola e com poderoso espírito analítico ataca certos valores, ideias e crenças da sociedade.

A situação absurda, que já observamos em peças como *Um tigre em banheiro*, é o pano de fundo de outra peça do autor polonês, *Em alto mar* (publicada na revista *Dialog*, número 2 de 1961). Três homens, numa balsa à deriva em alto mar, enfrentam o grande problema da falta de comida. A situação inicial é dramática, os três protagonistas vão ter que tomar uma decisão muito séria para garantir a sua sobrevivência.

A situação lembra um pouco a tragédia que aconteceu em 1972, quando o avião da Força Aérea Uruguaia que transportava uma equipe de rugby caiu na Cordilheira dos Andes. Muitos passageiros morreram no acidente e vários sucumbiram rapidamente devido ao frio e aos ferimentos; o último dos 16 sobreviventes foi resgatado mais de dois meses após o acidente. Os sobreviventes não tinham comida. O grupo conseguiu sobreviver por 72 dias e não morrer de fome graças à decisão de se alimentar da carne dos passageiros falecidos que havia sido preservada na neve. Sabendo que tinham sido abandonados, tinham que tomar essa decisão para garantir a própria sobrevivência. O tema central da peça *Em alto mar* é parecido, com a diferença de que aqui ninguém vai comer a carne de falecidos: a carne a ser comida vai ter que ser de um dos três protagonistas vivos.

Em alto mar apresenta uma situação modelo – três sobreviventes organizam votação para selecionar um candidato para ser comida pelos outros. A falta de comida aguça atitudes e razões, e a atmosfera se torna muito cruel e perversa. Mrožek revela velhos mecanismos sem escrúpulos de manipulação de pessoas, que levam à aquisição do poder. Quem ganha nessa situação é, obviamente, o mais forte e mais esperto. Mrožek define bem a cena na primeira didascália. Apresentamos aqui o texto na tradução do diretor Roberto Lage:

A ação transcorre em um só ato, sem mudança de cenário. O cenário representa uma balsa em alto mar. Os três naufragos usam ternos pretos muito elegantes, camisas brancas, gravatas com laço perfeito. Dos bolsos do paletó aparecem lencinhos brancos. Os naufragos estão sentados em três cadeiras. Sobre a balsa existe um baú grande.

As personagens chamam-se Gordo, Médio e Magro. Os três estão diante de uma questão muito séria: quem vai se sacrificar para que os outros sobrevivam?

GORDO - Tenho fome.

MÉDIO - Eu comeria algo com muito prazer.

MAGRO - Acabaram-se as provisões?

GORDO - As provisões estão completamente esgotadas. Não sobrou nada.

MAGRO - Pensei que ainda tivesse um pouco de vitela com ervilhas.

GORDO - Não sobrou nada.

MÉDIO - Comer!

MAGRO - Eu também poderia comer algo.

GORDO - Algo? Sejam realistas, senhores, digam exatamente...

MÉDIO - Dá no mesmo, pra mim.

MAGRO - Você mesmo disse que as provisões estavam completamente esgotadas. Então, o que quis dizer?

GORDO - Teremos que comer não algo, mas alguém.

MÉDIO - (OLHA EM VOLTA) Não vejo ninguém...

MAGRO - Eu também não vejo ninguém, a não ser...

GORDO - Teremos que comer a um de nós.

MÉDIO - Comamos um.

MAGRO - (APROVA RAPIDAMENTE) Sim, sim, comamos um.

GORDO - Senhores, não somos crianças. Me permitam advertir-lhes que não podemos gritar todos juntos “comemos”. Nesta situação, um de nós tem que dizer: por favor, senhores, sirvam-se.

MÉDIO - Quem?

MAGRO - Quem?

É uma situação sem solução; em algum momento, deverão decidir qual dos três vai ter que se sacrificar, pois nem todos vão ter o privilégio de comer. Os integrantes de um microcosmo social da balsa começam a difícil missão de escolher os papéis – quem vai se tornar o alimento em prol do bem dos outros? As personagens desta comédia passam pelos mais diversos sistemas de organização política e social possíveis, reproduzindo diferentes tipos de relações de grupo. A escolha deve ser feita. A primeira proposta refere-se a um simples sorteio:

GORDO - O sorteio será da seguinte maneira: um de vocês dirá um número qualquer. Em seguida, (eu também direi) o segundo dirá outro número. Depois, eu também direi um número. Se a soma dos três for ímpar, isso significa que eu serei o comido. Mas se a soma for par, será comido um de vocês.

Mas Médio diz que não gosta de jogos de azar, o que faz com que outra solução deva ser encontrada. “Afiml somos gente civilizada. O sorteio é uma forma ultrapassada.” – diz Médio. Gordo, que sempre acredita ter ideias mais brilhantes para solucionar os problemas, propõe então fazer eleições livres. Para poder realizá-las, Magro lembra da necessidade de organizar a campanha eleitoral. O primeiro a subir na cadeira para fazer um discurso é Magro, que quer buscar “uma solução para o palpitante problema do abastecimento”. Ele não quer ser comido pelos colegas da balsa porque tem mulher e filhos. Acredita que, através da sua fala comovente, vai ser capaz de convencer os colegas a não o comerem. Mas a sua fala não comove nem Médio nem Gordo. Ambos gritam ao final da fala de Magro: “Queremos comer! Queremos comer!”. Magro se vê ameaçado diante dos dois colegas: Gordo assume o papel de executor, algoz, e Médio, o papel de ajudante deste. Começa uma discussão cheia de argumentos absurdos sobre quem tem o direito de comer e quem deve ser comido. As falas, cheias de estereótipos que se referem ao humanismo e à democracia mascaram uma realidade baseada na opressão dos indivíduos mais fracos. Em um curto espaço de tempo, começam a surgir coalizões e alienações, grupos de fortes contra fracos... Algoz, ajudante e vítima – três homens e três papéis, cada um tentando apresentar a própria visão de mundo para salvar a própria vida. Para garantir a sobrevivência, os protagonistas recorrem a discursos pomposos e às ideologias mais diversas: pena que essas ideias e discursos sublimes servem apenas para benefício próprio.

Gordo e Médio devem convencer Magro a concordar em se sacrificar e ser comido. O absurdo de Mrozek nasce de relações interpessoais fortemente contrastadas. Cada um dos

náufragos apresenta uma visão de mundo diferente. Mas esse absurdo serve a um propósito moral. *Em alto mar* revela os perigos da democracia, e um dos maiores perigos está no fato de que a maioria tem o poder de decisão. Mas ninguém disse que a maioria tem razão! No texto são denunciadas as principais falhas do sistema democrático e de outros sistemas políticos. Mrožek se pergunta, acima de tudo, sobre as normas do comportamento humano em diferentes tipos de sistemas de organização da sociedade. Parece que todos os sistemas apresentam falhas, tanto sistemas autoritários quanto sistemas democráticos. Cada modalidade de organização da sociedade pode conter o risco de limitar a liberdade individual de cada cidadão que se vê obrigado a viver na sociedade. Cada ordem social, dando o poder a um determinado grupo de pessoas, pode impossibilitar o exercício de liberdade a um grupo de pessoas que se encontram do outro lado.

Gordo também não quer ser comido pelos outros. No seu discurso, apela para o bom senso dos colegas, ao argumentar que sua carne não vai ser um bom prato para eles:

GORDO - Será breve como convém a um soldado. Em primeiro lugar, não quero influenciá-los. Devem decidir sozinhos. Estou às suas ordens e a vossa vontade é sagrada para mim. Eu como o que me oferecem. Segundo, falemos sem rodeios. Sou indigesto. Durante toda a minha vida fui duro, além disso tenho duas costelas de ferro. Fui operado de um rim e quero adverti-los que uma de minhas pernas é mais curta que a outra. Devo aproveitar, ainda, para dizer que tenho triquinose.

Depois de realizada a campanha eleitoral na qual cada protagonista faz um discurso convincente para não ser comido, Gordo anuncia aos outros que as eleições vão ter que ser anuladas: há quatro papeis na cesta. Trata-se de sabotagem das eleições livres e democráticas. Magro diz então o que tinha já afirmado antes: o parlamentarismo caiu de moda. Têm que encontrar outra solução para resolver o problema da fome. Médio se pergunta: “Que faremos agora?” – e assim começam as especulações sobre outros sistemas que podem dar certo como alternativa ao parlamentarismo.

GORDO - Uma típica crise de governo. Talvez tenhamos que nomear simplesmente um candidato. Mas quem se propõe?

MAGRO - Mas quem se propõe?

GORDO - Estou disposto a assumir a responsabilidade.

MAGRO - Ótimo. Era exatamente o que eu ia propor... [...]

MÉDIO - Que dilema. Com a democracia não se chega a nada, a ditadura encontra resistência. Mas temos que resolver o impasse.

GORDO - Neste caso somente uma pessoa disposta aos riscos e ao sacrifício pode salvar a situação. A história nos ensina que sempre foram voluntários os que foram e encontraram a saída, quando falhavam os métodos tradicionais convencionais.

Depois da sabotagem nas eleições, Magro recebe uma proposta da parte de Médio e de Gordo: através de um ato voluntário, ele deve se candidatar como o alimento para os outros. Como Magro não tem as características de um altruísta, vai tentar fugir da declaração voluntária recorrendo à justiça (“Desde pequeno que a minha maior aspiração é a justiça.”, “Eu quero justiça e nada mais.”). Mas na balsa já foram criadas as alianças: Gordo está junto com Médio. Os dois formam a maioria e diante desta situação se torna cada vez mais difícil recorrer à justiça.

GORDO - Nos sentimos felizes que a comunidade esteja finalmente em condições de ter uma oportunidade de poder satisfazer seu desejo mais íntimo e suas secretas esperanças. Seu desejo mais fervoroso é deixar em nossas memórias a lembrança de uma personalidade estimada, querida, saborosa...

MAGRO - Não quero.

MÉDIO - Como? Você não quer ser voluntário?

MAGRO - Não.

GORDO - Você traiçoa a comunidade, desmerece a confiança de seus companheiros. Não quer?

MAGRO - Não.

MÉDIO - Abominável.

GORDO - Recusa definitivamente nosso oferecimento?

MAGRO - Categoricamente. Não sinto vocação para grandeza.

Diante de uma situação inevitável, em que Magro vai ser comido por Gordo e Médio, acontece uma mudança no seu pensamento. Ele não quer ser uma vítima passiva da situação em que se encontraram os três. Magro tenta despertar em si um espírito de missão, de sacrifício para o bem dos outros, quer se entregar, doar em prol do bem-estar dos outros. Ele passa por uma mudança de motivação, uma evolução interna, que lhe permite encarar com dignidade a própria morte.

MAGRO – [...] Na verdade é totalmente diferente ser comido como simples vítima, passivamente, do que ser comido como um homem esclarecido e movido pelo seu próprio sentimento de entrega, pelo impulso nobre de uma vocação íntima. [...] Isto produz uma satisfação interior, um sentimento de liberdade, de independência. [...] Não pensem que eu sou um objeto sem vontade. Ninguém aprecia isso. [...] Eu tomei uma grande decisão sozinho. Fui eu o primeiro a ter a ideia de sacrificar-me pela humanidade. [...] Senhores, lhes agradeço. Por fim, sinto-me um homem inteiro. Descobri os ideais que nunca tive. [...] Esperem, uma vez que somos três, e eu sozinho salvo os demais, ofereço-lhes, para encerrar, um breve discurso sobre a liberdade.

GORDO - É muito comprido?

MAGRO - Não, somente umas poucas palavras.

GORDO - Adiante então.

MAGRO - Liberdade, isto não significa nada. Só a verdadeira liberdade significa alguma coisa. Mas onde está a verdadeira liberdade? Pensemos logicamente, a verdadeira liberdade não é a mesma que a liberdade comum, onde está então? É claro, é evidente. A verdadeira liberdade está somente aí, onde não se encontra a liberdade comum.

Na peça *Em alto mar*, temos a oportunidade de encontrar uma moderna fábula “que demonstra o exercício de observação da antropofagia das classes sociais em sua luta por sobrevivência nos momentos de crise” – como consta do programa da peça montada pelo Grupo Divulgação.

5.3.1. *Em alto mar*: recepção no Brasil

Em alto mar é, até os dias de hoje, um dos textos montados com mais frequência pelos grupos teatrais brasileiros. No presente trabalho, vamos dar enfoque às montagens que tiveram mais repercussão e visibilidade graças a vários artigos críticos publicados nos jornais brasileiros. Vamos nos concentrar na encenação dirigida por Henri Pagnoncelli (com o título *Em Alto Mar. Com a boca...*, apresentada em 1983) e numa posterior, de Ewald Hackler²⁵⁴ (apresentada em 1985) e montada na Bahia, uma produção da Companhia de Teatro da UFBA.

Não podemos esquecer também da montagem anterior, intitulada *Mrozek* (reunião dos textos *Strip-tease* e *Em alto mar*), na direção de Roberto Lage, apresentada em 1974.

A montagem apresentada no Teatro Candido Mendes, no Rio de Janeiro, sob a direção de Henri Pagnoncelli, ator brasileiro formado em medicina (que exerceu a profissão de médico paralelamente à de ator), teve no elenco os seguintes atores: Ticiania Studart, Walkiria Alves, Neuza Navarro, Patrícia Soares e Inês Perdigão.

De acordo com o depoimento de Henry Pagnoncelli publicado no programa-livreto da montagem carioca e intitulado *Mrozek das meninas*, o diretor leu o texto ainda em 1977 e se apaixonou “pelo casamento difícil, mas genial, de humor e política”. Em seu testemunho, Henry Pagnoncelli revela o fascínio pelo dramaturgo polonês:

A maturidade do autor já estava em minha mente por outras peças que eu já tinha lido ou visto (TANGO, OS EMIGRADOS, STRIP-TEASE, A CASA DA FRONTEIRA, OS POLICIAIS, UM TIGRE NO BANHEIRO), e, no mesmo ano, dirigi uma montagem clandestina. O “non sense” de seu humor me catapultou a outras aspirações: os argumentos empregados na luta pelo poder são textos essencialmente falocráticos. [...] A política, a luta pelo poder não são novidades, porém não se esgotará falar dela enquanto houver uma sociedade injusta e, principalmente, enquanto houver fome. Mas a maneira de apontar aspectos e causas dessa situação já não deve, no meu entender, ser feita da quase “agressão física” que tentamos no nosso “teatro de resistência”

²⁵⁴ Ewald Hackler, alemão radicado no Brasil há mais de 30 anos, é um diretor de teatro e cinema. Também é cenógrafo, figurinista, iluminador e professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, integrando o Núcleo de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma escola. É doutor em cenografia pela Universidade da Califórnia (Berkeley).

e sim, com o humor como veículo de chegar às pessoas, explorando cada vez mais a possibilidade do teatro como diversão viva e inteligente²⁵⁵.

Num release preparado por ocasião da estreia carioca, encontramos outro depoimento que revela um pouco as motivações da escolha do texto:

[...] Partimos para realizar uma peça do dramaturgo contemporâneo polonês SLAWOMIR MROZEK, autor de inúmeros sucessos mundiais, entre eles TANGO, OS EMIGRADOS, STRIP-TEASE. O mesmo humor e proposta social que tanto nos encanta no autor está na peça inédita EM ALTO MAR (COM A BOCA...), que nos apaixonou e que não pode até agora ser levada à cena por razões de censura política. EM ALTO MAR é uma grande comédia que faz analogias a respeito da insegurança e dos descaminhos em que vivemos em função do caos social vigente. O autor condensa, num espaço delimitado, uma situação de absurda crueldade, colocando frente a frente os argumentos das classes sociais, sob o ponto de vista do estado de espírito de cada uma. Fica assim exposto na trama o jogo de poder refletido nas relações humanas, privilegiando alguns, modificando e influenciando o curso da História. [...] MROZEK genialmente consegue fazer dessa dura realidade, noventa minutos de riso e reflexão ininterruptos²⁵⁶.

Por sua vez, a montagem baiana de 1985, com direção de Ewald Hackler, teve no elenco: Harildo Deda, Bertrand Duarte, Júlio Góes, Valmir Carvalho, Inaldo Santana. O texto foi traduzido (não conseguimos identificar a partir de que língua) por Marcos Fayad. A montagem foi concebida na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Escola de Música e Artes Cênicas, Departamento de Teatro, e foi criada em coprodução com o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). As apresentações tiveram lugar na Sala 5 localizada na Escola de Teatro da UFBA, entre 27 de junho e 14 de julho de 1985, e no Teatro do ICBA, entre 14 e 25 de agosto de 1985. Pelo cenário, foi responsável Ewald Hackler; pela iluminação, Anselmo Braga; pela maquiagem, Varenka Garrido; e pela divulgação, Nelson de Araujo. No programa da montagem baiana, encontramos palavras de Mrozek. Poderíamos aplicar a *Em alto mar* o que o próprio Mrozek afirmou sobre uma possível montagem de outra peça de sua autoria, *Os Polícias*:

Esta peça não contém nada além daquilo que realmente contém. Isso significa que ela não é uma alusão a alguma coisa, não é uma metáfora, e não deve ser lida como tal. O mais importante é apresentar o texto nu, tão exatamente quanto possível com um sentido de lógica firmemente delineado nas opiniões e cenas. A peça, se for realmente montada, exigirá intensa concentração do público devido à sua concisão. Assim, a menos que a montagem seja clara e pura, a peça será cansativa [...].

Nenhum truque de cenografia deve ser acrescentado à peça, seja em favor do humor, seja em favor de efeitos decorativos. Nada precisa ser “ênfático” e o “clima” deve ser tratado com muito cuidado [...]. Numa palavra, nada deve ser feito para diminuir a transparência da montagem, que deve ser sóbria e estática, limpa e sorradeira [...].

²⁵⁵ PAGNONCELLI, Henry. *Mrozek das meninas*. Texto publicado no programa-livreto da montagem carioca no Teatro Candido Mendes.

²⁵⁶ Release da montagem *Em alto mar* no Teatro Candido Mendes, março de 1983.

A peça não é (Deus me livre!) uma comédia, o que significa que não se deve insistir demasiadamente nas piadas que contém [...]. Não é também uma peça “moderna” ou “experimental” [...]”²⁵⁷.

Em alto mar foi apresentada num espaço teatral inaugurado no dia da estreia, a Sala 5, um lugar para ser testado pelos produtores culturais e pelo público de Salvador. A sala, localizada na Escola de Teatro da UFBA, pretendia cultivar – de acordo com o texto publicado no programa da peça – as farsas pequenas, as peças que exibiam uma tradição político-satírica, espetáculos que exigiam um teatro pequeno, com não mais de 90 lugares. O “teatro de bolso” era menos oneroso, não carecia de instalação técnica mais sofisticada, e, principalmente, estava voltado para textos experimentais. Era exatamente o caso de *Em alto mar*, que, apesar de ser um texto estrangeiro, funcionou como uma perfeita parábola satírica/cômica para a conjuntura política do Brasil. Apesar da atmosfera insólita, o texto pretendia provocar uma reflexão em torno da democracia e outras formas de governo.

O texto de *Em alto mar* é definido por Hackler como atualíssimo²⁵⁸. “A identificação com a realidade brasileira deverá ficar a cargo do público” – comentou o diretor. “Hackler propõe a adequação da linguagem da sua montagem ao universo brasileiro, e de forma mais abrangente aos atores baianos com quem trabalha” – comenta o jornalista da *Tribuna da Bahia*²⁵⁹. No jornal *Tribuna da Bahia* de 4 de julho de 1985, encontramos uma resenha interessante, que contém as considerações do próprio diretor acerca do texto dramaturgico e sua função e interpretação pelo espectador brasileiro: “Em apenas um ato – explica [Ewald Hackler] – *Em alto mar* passa uma mensagem bastante acessível, satirizando os mecanismos que envolvem a luta pelo poder, ou seja, mais especificamente, os dispositivos políticos, dos mais banais aos mais complexos”. Hackler situa a sua escolha por esse texto como um incentivo a esse tipo de proposta, que leva o teatro a discutir o momento político, de forma interessante e divertida. “Aqui no Brasil há uma carência muito grande deste tipo de texto, mais engajado. As peças que refletem temáticas essencialmente políticas tendem a ser enfadonhas, chatas, amarrando-se a partir das cargas emocionais dos seus autores, raramente distanciados e críticos”²⁶⁰.

Vale a pena observar também que, como no caso da maioria dos textos de Mrožek apresentados no Brasil, também no caso da montagem de *Em alto mar*, os críticos concentram suas análises nas interpretações das peças de acordo com a chave utilizada na análise do Teatro

²⁵⁷ Programa do espetáculo *Em alto mar* no Teatro do ICBA, apresentado nos dias entre 14 a 25 de agosto de 1985.

²⁵⁸ Cf. [sem autor] A montagem de Ewald Hackler. *Tribuna da Bahia*, 4 de julho de 1985.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Idem.

do Absurdo. Deparamos com um breve estudo em que são apresentadas semelhanças entre o autor polonês e outros expoentes do Teatro do Absurdo. O texto foi publicado no programa-livreto da peça e nele Maria da Conceição Paranhos, poeta, crítica literária, dramaturga, tradutora e professora, compara Sławomir Mrożek aos dramaturgos do absurdo de modo geral: Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter, Edward Albee, que

questionam a realidade na sua presença: pelo que tem de inominável, de espantosa, de risível, de agressiva, de trágica, de fantástica, de dolorida, de odiosa, de imprevisível (mas também previsível), de monótona, de vazia (mas também prestes a revelar-se plena de significados inesperados), de absurda – porque isso, sem ser a sua manifestação imediata, é o seu real, aquilo que constitui os nossos dias, apesar de tendermos a perpetuar e a reproduzir apenas a sua paródia bem comportada [...]. O Teatro do Absurdo – e nessa peça específica, Sławomir Mrozek – obriga-nos a parar diante de nossas heranças, de nossas convenções, de nossos ritos, de nossas fórmulas vazias, ao deslocá-los para situações de câmara, para espaços constrictos, com um mínimo de personagens, para que, nesse recorte, possamos enxergar com menos paredes a faca da vida e a nossa própria²⁶¹.

Como podemos observar até agora, os críticos de teatro e os jornalistas, nos seus textos referentes às diferentes montagens dos textos de Mrożek, sempre voltam a mencionar sua proximidade com outros autores do Teatro do Absurdo. Porém, raramente conseguem enxergar as principais diferenças entre o autor polonês e os outros expoentes. Como já mencionamos anteriormente, essas semelhanças, sem dúvida, existem, como também existem muitas diferenças na percepção e interpretação da realidade entre Mrożek e outros.

5.4. *Strip-tease*

A peça *Strip-tease*, escrita em 1961, foi publicada na revista *Dialog* (número 6 de 1961), como quase todos os textos dramaturgicos de Mrożek na Polônia. Como *Em alto mar*, essa também é uma peça em um ato.

No texto, aparecem dois protagonistas e uma gigantesca Mão. O texto é composto por um diálogo entre os dois personagens, que se encontram numa situação inusitada, num lugar não definido, uma sala misteriosa. Começam a dialogar, num ping-pong de argumentos e contra-argumentos, sobre questões filosóficas, sobre liberdade humana e autonomia. E, como em *Os Emigrados*, escrita treze anos mais tarde, em 1974, essa liberdade de escolha sobre a qual debatem os protagonistas no final das contas resulta apenas aparente e ilusória. Os

²⁶¹ PARANHOS, Maria da Conceição. *Breve comentário a Em alto mar de Sławomir Mrozek*. Texto publicado no programa-livreto da montagem de Ewald Hackler.

protagonistas – dois homens elegantes de terno e gravata – representam duas visões de mundo. Os dois agem de forma diferente diante de uma situação inusitada, em que a sua liberdade está sendo ameaçada: um adota uma estratégia baseada na passividade, apatia e niilismo, pensando que, ao fazer menos, terá mais opções de escolha. Não manifesta nenhum tipo de envolvimento para se livrar da situação. O outro prefere o caminho da ação: ele quer agir, arriscar, tentar várias soluções para poder se libertar e fugir da sala cuja porta permanece semiaberta. Parece então que os dois homens estão mais interessados na discussão sobre a essência da verdadeira liberdade do que na real saída da sala...

Mrožek pergunta ao leitor-espectador qual é a melhor opção: preservar a sua liberdade interior e ficar passivo achando que todas as escolhas são possíveis (mesmo que nenhuma seja executada), ou ser menos analítico, pensar menos e agir mais? Mais ações, menos análise? A dialética (que, literalmente, significa "caminho entre as ideias"), está presente em várias obras de Mrožek, mas podemos dizer que em *Strip-tease* e em *Os Emigrados* ela é mais evidente e mais bem apresentada de forma cênica. Esse método de diálogo cujo foco é a contraposição e contradição de ideias que levam a outras ideias é claramente perceptível na fala dos protagonistas de vários textos do dramaturgo polonês, mas é exatamente em *Strip-tease* que podemos percebê-lo de forma mais explícita.

É difícil não lembrar da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, quando pensamos em *Strip-tease*, assim como não podemos deixar de perceber as influências do Teatro do Absurdo nos primeiros textos dramáticos do autor polonês, tais como, além de *Strip-tease*, *Em alto mar* e *Karol* (sem tradução para o português).

Antes de passar a palavra para a crítica teatral brasileira, precisamos mencionar outro detalhe sobre a peça. Além de dois protagonistas-homens, no texto aparece um terceiro protagonista, este, por sua vez, não humano e... mudo, mas, mesmo mudo, não menos importante. É uma mão gigantesca diante da qual os dois homens manifestam suas posturas diferentes e que provoca toda a discussão filosófica. A mão tem o papel do catalisador, do motor das ações que vemos no palco. Como observa Halina Stephan no seu livro-monografia *Mrožek*²⁶², não importa se a mão existe de fato ou é simplesmente um produto da imaginação das personagens, porque o que é mais importante é o mecanismo de aceitação da escravidão e da submissão. Os dois homens não podem abandonar o lugar sem a permissão da mão gigantesca, precisam se reconhecer e tentar justificar a situação em que se encontram e, como consequência, redefinir suas próprias atitudes. Os dois agem de acordo com os mandamentos

²⁶² Cf. STEPHAN, Halina. Op. cit., p. 118.

de uma mão – semi-personificação do Poder. Os mandamentos dela revelam as atitudes dos protagonistas.

O absurdo no teatro de Mrožek surge a partir de uma polarização muito forte nas relações humanas e interpessoais. Cada um dos homens representa uma visão diferente do mundo. Esse absurdo tem uma funcionalidade: a reflexão a respeito das normas de comportamento humano. Os dois usam de forma diferente a aparente liberdade que, teoricamente, cada ser humano possui. Porém a conclusão que propõe Mrožek é triste: diante de um regime totalitário (se podemos interpretar a mão dessa maneira), as duas posturas humanas acabam perdendo. Ao aceitar passivamente a força maior ou ao rebelar-se contra ela, os dois estão na mesma situação de não poder fazer nada. No final das contas, fracassam duas posturas, duas escolhas, dois caminhos diferentes de enfrentar a ditadura, a opressão, a força bruta de um regime. O autor prova até a exaustão a impossibilidade de qualquer resistência.

A - Já chego a conclusões. Neste momento nossa tarefa principal é a seguinte: conservar nosso sangue frio e nossa dignidade pessoal. Segundo o que vejo, somos donos da situação. Nossa liberdade, definitivamente, não foi de nenhuma maneira restringida.

B - O sr. chama de liberdade o fato de estarmos sempre aqui?

A - Mas podemos sair a qualquer momento. As portas estão abertas.

B - Então vamos sair, já perdemos muito tempo. (OUVEM-SE VÁRIOS RUÍDOS ESTRANHOS COMO NO COMEÇO)

A - Que é isso? O que está acontecendo?

B - Eu disse que devemos sair.

A - Agora... Já?

B - Está com medo?

A - Um pouquinho.

B - Primeiro, disse que se tem de conservar a dignidade pessoal, que somos livres, e depois não quer sair daqui enquanto pode.

A - Justamente. Sair agora limitaria minha ideia de liberdade.

B - De onde o sr. tirou essa conclusão?

A - É evidente. Que é a liberdade? É a possibilidade de escolher. Enquanto estou aqui, sabendo que posso sair por essa porta, sou livre. Em troca, desde o momento exato em que eu me levantar e sair, terei escolhido. Em outras palavras, terei reduzido meu campo de ação e renunciado à minha liberdade. Me tornaria escravo de minha saída.

B - Mas, ao ficar sentado e não sair, também escolheu. E escolheu ficar sentado e não sair.

A - O sr. se engana. Estou sentado, mas no entanto posso sair. E do contrário, saindo, excluo definitivamente toda possibilidade de ficar sentado.

B - Me diga. O sr. se sente bem?

A - Perfeitamente bem. Completa liberdade interior, esta é a minha resposta aos acontecimentos estranhos. (B SE LEVANTA) O que é que o sr. está fazendo?

Como acabamos de mencionar, a violência do poder (opressão/regime/ditadura/força maior/força bruta) apresentada na peça não é personificada, ela é apresentada na forma de uma mão gigantesca que tem o poder de controlar e guiar o comportamento dos protagonistas. É

uma apresentação clara de uma força maior. Como observa Małgorzata Sugiera no livro *Dramaturgia Sławomira Mrożka* (*Dramaturgia de Sławomir Mrożek* – sem tradução para o português):

[a] falta de uma estrutura clara de dominação ou até mesmo da relação inequívoca do algoz/vítima resulta do fato de que em Mrożek todos os personagens parecem ser vítimas de um poder que está acima deles, que aparece no palco apenas em *Strip-tease*, tomando a forma de uma mão gigante. Foi ela quem impôs a linguagem que eles tentam usar como ferramenta e máscara ao mesmo tempo, nunca se identificando totalmente com ela. [...] Esse é precisamente o perigo da ideologia e, acima de tudo, da língua oficial por ela imposta, que cria um novo ser humano em uma dupla versão: um cínico frio e um seguidor passivo. O problema da língua oficial, com a ajuda da qual a autoridade quer mudar ou perpetuar estruturas desejáveis de pensamento, é, portanto, um elemento candente da obra de Mrożek²⁶³.

A violência e o abuso do poder autoritário, como já observamos na peça *Tigre no banheiro* não tem um rosto humano. Em *Strip-tease* é uma mão, em *Tigre* são figuras representantes de várias instituições, que não possuem o lado humano, apenas exercem suas funções atribuídas por um aparato institucional. As vítimas tentam imaginar e discutir a ideia de liberdade sem poder alcançá-la de verdade, vivem oprimidas divagando sobre ela, sonhando com ela, imaginando-a, mas nunca chegam a experimentá-la de verdade. O mesmo vale para os protagonistas de *Os Emigrados*. Os ideais humanistas servem apenas para mascarar ou até justificar a violência num mundo onde de fato as pessoas não tem possibilidade de escolha e saem perdendo numa batalha injusta contra os abusos e a violência do poder opressor²⁶⁴.

Mrożek, em seus textos em prosa e para o teatro, estava sempre interessado no "terno" social e cultural ou moral. O autor, usando a paródia e o pastiche, tentou definir os princípios segundo os quais o homem funciona na micro-comunidade ou na sociedade. Na Polônia, Mrożek rapidamente ganhou o título do principal zombador que expõe e analisa perfeitamente a realidade absurda da República Popular da Polônia. O público polonês facilmente identificava e entendia todas as alusões políticas. O trabalho de Mrożek sempre girou em torno da política, começando com *Os Polícias*, passando por *Um tigre no banheiro*, *Strip-tease*, *Em alto mar*, *Tango*, *Os Emigrados*, e terminando com peças escritas na fase posterior, que ainda não ganharam suas traduções para o português, como *Vatzlav*, *Alfa* ou *Portret*. O autor polonês levanta importantes questões sociais, mas ao mesmo tempo se refere mais amplamente à ética. Ele dá enfoque às normas do comportamento humano, que são claramente reveladas nos

²⁶³ SUGIERA, Małgorzata. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Universitas, 1997, p. 211, tradução nossa.

²⁶⁴ Cf. STEPHAN, Halina. Op. cit, p. 119.

relacionamentos com outras pessoas e também são condicionadas pelas circunstâncias sociais, políticas e culturais.

5.4.1. *Strip-tease*: recepção no Brasil

O jornalista (sem nome divulgado) do jornal *A Gazeta* de São Paulo, publicado 28 de março de 1978, escreveu:

Dizendo da forma mais brasileira possível, este texto do polonês dissidente Mrozek, [...] coloca em cena dois personagens iguais a todos nós, que vamos para o trabalho, carregando o peso de nossos encargos e que estamos totalmente ligados aos mandamentos do consumo e já não passamos de meros robôs agindo maquinalmente numa ordem que se fechou sobre nós, mas que nos permite conservar ainda certas opções, como supõe o Sr. B (Cospe-Fogo), ou certa liberdade interior, como supõe o Sr. A (Trinca-Ferro)²⁶⁵.

A partir desse breve texto, podemos perceber que as personagens de Mrozek são personagens universais, que podem ser encontradas na Polônia ou em outro país, pois são duas figuras “iguais a todos nós”.

A primeira montagem brasileira de dois textos de Mrozek, *Strip-tease* e *Em alto mar* aconteceu no final de 1974, no Teatro Ruth Escobar. A montagem ficou em cartaz durante dois meses. Outras apresentações tiveram lugar em janeiro de 1975, também no Rio de Janeiro. O trabalho de direção foi realizado por Roberto Lage que, numa entrevista, admitiu: “Teatro, para mim, é um meio de comunicação, onde se discutem ideias e problemas sociais. Por isto, sou partidário de um teatro comprometido com sua época”²⁶⁶. A peça esteve, numa curta temporada, no Teatro João Caetano, na rua Borges Lagoa, 650. A montagem foi apresentada com o elenco: Odilon Wagner, João Luiz de Oliveira, Augusto Francisco e Paulo Azevedo.

Antes de passar a analisar os textos jornalísticos e interpretações da montagem brasileira realizada pelo Grupo Corpo Presente, queremos nos voltar para a questão da encenação teatral de um texto dramatúrgico. Em primeiro lugar, ela não deve ser apenas uma simples reprodução do texto original. Por essa razão, o uso da linguagem circense na montagem brasileira do texto *Strip-tease* proposto pelo Grupo Corpo Presente está justificado, pois é necessário que, na operação de releitura, “a obra precedente seja tida como uma matéria-prima passível de transformação em algo que dialogue com o presente, realizando um processo de apropriação e

²⁶⁵ [sem autor] *Strip-Tease* no Ruth Escobar. *A Gazeta*, São Paulo, 28 de março de 1978.

²⁶⁶ [sem autor] Mrozek está de volta. *Folha da Tarde*, São Paulo, 29 de janeiro de 1975.

(re)criação que simultaneamente seja independente, mas remeta à obra adaptada”, de acordo com Luisa Pinheiro²⁶⁷.

Outras montagens do mesmo texto, realizadas pelo Grupo Corpo Presente, tiveram lugar em 1977 (estreia no dia 25 de julho de 1977 no Sesc Tijuca do Rio de Janeiro). A peça ganhou um novo título, *Strip-tease em alto-mar* e, na opinião do Yan Michalski, foi um dos poucos espetáculos experimentais de inegável interesse lançados naquele ano²⁶⁸. Acerca da adaptação do texto dramático à realidade brasileira escreveu também Tania Pacheco na resenha publicada no jornal *O Globo* (5 de agosto de 1977): “Há amor, há garra, há vida, há vibrações em cada instante do espetáculo. A peça de Mrozek é levada às últimas consequências, cresce, se desdobra em implicações e leituras duras, mas nossas, reais”²⁶⁹. No final de agosto e começo de setembro de 1977, por três semanas *Strip-tease em alto-mar* ocupou o Teatro Experimental Cacilda Becker. No seu novo local, essa metáfora sobre o medo teve a chance de ser visitada e discutida mais amplamente do que havia sido antes, na Casa do Estudante Universitário, também no Rio de Janeiro. A Casa do Estudante Universitário, CEU, a já extinta residência estudantil, durante 30 anos foi importante referência nacional de espaço democrático e foco de resistência à ditadura militar. Foi um imponente centro cultural, abrigo de inúmeros artistas, onde aconteceu a formação de vários núcleos de movimentos sociais e políticos.

Depois das apresentações na Casa do Estudante Universitário na Av. Rui Barbosa, 762 (após diversos problemas principalmente com a censura, o espetáculo ficou em cartaz do Teatro Sub-CEU em meados de agosto de 1977 e se manteve lá por aproximadamente um mês), e no Teatro Experimental Cacilda Becker, a montagem de *Strip-tease em alto-mar* foi apresentada também no Teatro do SESC da Tijuca. Sobre essas montagens, Macksen Luiz escreveu, num texto publicado no programa do espetáculo, que o maior mérito da direção de Mário Telles Filho foi a de transferir a aguda ironia e a matemática racionalidade do polonês Mrozek para um clima jovem e espontâneo – não é por outra razão que os atores estavam caracterizados como palhaços – tão próximo de uma sensibilidade e de uma efusão brasileiras.

Ainda no mesmo ano de 1977, o espetáculo esteve em cartaz no SESC de Madureira, de 16 de setembro até 1 de outubro, e foi assistido por 124 espectadores de acordo com as informações publicadas no programa. Essa versão de *Strip-tease em alto mar* é uma montagem levada num clima circense, despojado, com muita criatividade, sem compromisso com regras

²⁶⁷ PINHEIRO, Luisa. *Da literatura ao teatro: um exercício de adaptação a partir do romance Um copo de cólera*, artigo apresentado no XVIII Colóquio do PPGAC da UniRio - O contemporâneo nas artes: entre vozes, escutas e afetos Escola de Teatro / Centro de Letras e Artes, 2018.

²⁶⁸ MICHALSKI, Yan. [sem título] *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1977.

²⁶⁹ PACHECO, Tania. Um Mrozek jovem, sério e coerente. *O Globo*, 5 de agosto de 1977.

estabelecidas. O espetáculo ganhou repercussões positivas no meio teatral carioca, já que o público estava cansado do teatro convencional e dos grandes espetáculos (de acordo com a revista *Fluminense*, de 12 de dezembro de 1977). A mesma observação foi feita por Macksen Luiz que, no *Jornal do Brasil*, escreveu que nem o teatro profissional nem o empresarial estavam em boa fase:

Apenas *Strip-tease em alto mar* pode ser recomendado sem restrições. De um texto curto de Mrozek, o jovem grupo formado por Mário Teles, Leila Cardia, Lúcia Vasconcelos e Cilon de Campos construiu um espetáculo de penetrante ironia, no qual adotou um estilo bastante popular de representação, enfatizando as características críticas do texto²⁷⁰.

A partir dos textos de jornais e revistas brasileiros, junto aos textos dos programas publicados por ocasião das montagens realizadas, podemos deduzir que o grupo Corpo Presente tomou a liberdade de transformar o texto original de Mrozek de acordo com o contexto que era mais próximo ao espectador brasileiro. A montagem brasileira tornou-se uma obra independente, que tomou o texto do autor polonês como ponto de partida. A partir do texto, foram introduzidas várias releituras e recriações da equipe brasileira. De acordo com a visão do diretor Mário Telles Filho, os atores não vestiam terno e gravata em cena, como foi prescrito pelo autor polonês, mas roupas de palhaços do circo. Mesmo assim, o espetáculo não perdeu sua dimensão original de tratar temas universais ligados à política e à liberdade dos indivíduos numa sociedade altamente burocratizada e manipuladora. “Essa farsa de Mrozek é aplicável a todas as ditaduras, sem definir se de esquerda ou direita: uma gigantesca mão, vinda não se sabe de onde, obriga dois indivíduos a abandonarem tudo que têm” – consta do programa do espetáculo publicado por ocasião da estreia no Rio de Janeiro (grifo nosso). “A acuidade de Mrozek está, justamente, na percepção dos mecanismos humanos” – o texto prossegue – “que fazem com que os indivíduos entreguem as suas melhores potencialidades a causas inúteis, afogados pelo medo ou atrelados às vãs filosofias com as quais se enganam numa ilusória procura da paz interior”.

Em meados de março de 1978, o Grupo Corpo Presente apresentou a peça *Strip-tease* em São Paulo, no teatro Ruth Escobar, na Sala do Meio. “Para quem não sabe, o espetáculo [...] foi aplaudido por toda a crítica do Rio; isto para não se falar do povão. Portanto aguardem para mui breve.” – aparece na nota informativa publicada no jornal *Diário de São Paulo*, de 25 de fevereiro de 1978. A estreia na capital paulista aconteceu no dia 17 de março e teve o patrocínio do DAC, MEC e FUNART. Roberto Lage traduziu o texto (não conseguimos descobrir a partir

²⁷⁰ LUIZ, Macksen. *Strip-tease é o destaque*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1977.

de que língua, mas acreditamos que não foi diretamente do polonês), a direção foi responsabilidade de Mário Telles Filho, e no elenco estavam Leila Cardia, Mário Telles Filho, Cid de Campos, Waltinho Antunes e Olney de Abreu.

De acordo com o texto de Armindo Blanco, publicado no programa do espetáculo, o grupo Corpo Presente não se limitou a transcrever o texto, mas enriqueceu-o com sinais que o identificaram com certos aspectos do cotidiano brasileiro. A novidade na encenação proposta pelo grupo carioca consistiu no fato de que ele tomou a liberdade de apresentar o texto do autor polonês de acordo com a dinâmica circense. Dessa forma, se aproximou do público brasileiro: “O grupo Corpo Presente percebeu a riqueza do material fornecido por Mrozek e a partir desta fábula contemporânea criou, com novos elementos, frases, referências e situações aproximativas à experiência coletiva dos espectadores” – continuou Armindo Blanco²⁷¹.

A inovação do grupo carioca consistia no fato de apresentar o texto utilizando um cenário bem diferente daquele proposto pelo autor polonês. Na versão brasileira, o cenário era um circo e os personagens, palhaços:

Nossa maior preocupação é fazer um teatro de onde o espectador saia levando consigo algo de aplicável ao seu cotidiano imediato. Nosso teatro tem referência na anarquia de um tempo sem referências. É um despertar em plena tempestade e ter que gritar e nadar, ou se afogar. É um teatro que tem o cheiro dos urros, dos sussurros das multidões, e é usado porque em meio à apatia geral se veste de gente do dia-a-dia da gente. Esse teatro acontece nas salas, nas praças, no Super-Mercado, na fila do INPS.... É o teatro sem medo de um tempo tão amedrontado. É teatro sem grana, sem cobertura, sem pai, mãe ou teoria. É teatro sem público para um público sem teatro este feito pelos palhaços: Trinca-Ferro, Cospe-Fogo, Treme-Terra, Catitim e Olho-Vivo, que em *Strip-tease* apresentam analiticamente a relação do Homem com seu regisrestrito e condicionado conceito de liberdade. Dizendo da forma mais brasileira possível, este texto do polonês dissidente Mrozek, que coloca em cena dois personagens iguais a todos nós, que vamos para o trabalho, carregando o peso de nossos encargos e que estamos totalmente ligados aos mandamentos do consumo e já não passamos de meros robôs agindo maquinalmente numa ordem que se fechou sobre nós, mas que nos permite conservar ainda certas opções, como supõe o Sr. B (Cospe-Fogo), ou certa liberdade interior, como supõe o Sr. A (Trinca-Ferro) e que acabam se dobrando ante à intolerância da sinistra mãozinha que está em todos os lugares sufocando todas as possibilidades. A colocação da montagem é a de que cada um de nós carrega consigo uma significativa parte de responsabilidade sobre o estado das coisas. O espetáculo se comunica diretamente com o espectador questionando sua atitude através de símbolos do seu convívio diário. Escolhemos o circo porque, como forma de expressão, é o que se encontra mais perto da cena brasileira.

Desenvolvemos nosso trabalho em grupo, dentro dessa sociedade individualizante, com a proposta de um mundo melhor através desse pequeno

²⁷¹ BLANCO, Armindo. Texto publicado no programa-livreto da peça *Strip-tease* montada pelo Grupo Corpo Presente.

núcleo que criamos dentro do sistema: O Corpo Presente de Teatro, onde todas as responsabilidades, direitos e afazeres são divididos igualmente²⁷².

Foi dessa forma que os integrantes do grupo Corpo Presente justificaram suas escolhas de apresentar a peça de Mrozek adaptadas num cenário não previsto pelo autor. “Escolhemos o circo porque, como forma de expressão, é o que se encontra mais perto da cena brasileira”²⁷³.

Uma das resenhas que achamos mais relevantes é de autoria de Sábato de Magaldi, que considerou muito positivo o fato de que um grupo jovem tivesse tido interesse em apresentar Mrozek, um dos dramaturgos que mais se impuseram internacionalmente nos anos 1970. No *Jornal da tarde*, de 5 de abril de 1978, Magaldi comentou que *Strip-tease* recomendava-se “aos espectadores que não veem o teatro como mero passatempo, mas o utilizam para um mergulho no próprio íntimo”²⁷⁴. E, mais diante, aprofundou suas análises e reflexões sobre o texto e a encenação:

Trabalho experimental no bom sentido, ágil, vivo, provocante – isso é o que de imediato sugere *Strip-tease*, em cartaz da Sala do Meio do Teatro Ruth Escobar. Ao invés de procurar um texto de fácil comunicação, o Grupo Corpo Presente, do Rio de Janeiro, valeu-se de uma peça do dramaturgo polonês Slawomir Mrozek, que recusa os esquemas rotineiros e se lança a uma indagação mais alta.

Como intento, tudo é louvável na montagem, das preocupações do autor de *Tango* ao estilo circense adotado pelo elenco para aproximar-se da platéia. Chego a dizer que prefiro essa pura intenção, mesmo se devo julgá-la em parte frustrada nos resultados, a uma tentativa menos ambiciosa, embora cumprida na totalidade. Esse ponto de partida me permite – creio – não deixar de lado nenhum problema que me ocorreu.

Mrozek tem um procedimento intelectual, anti-realista, que apela para a inteligência e o raciocínio. Seu estilo não é o da ficção espontânea, em que a narrativa se aparenta à linguagem do cotidiano. Como exercício mental, inclusive, *Strip-tease* desloca o espectador de sua costureira preguiça. Sem que esteja em face de uma charada, é necessário um esforço para a apreensão do sentido de cada cena e do debate sobre a liberdade, que dois homes empreendem.

Pode parecer heresia: o jogo imaginário de Mrozek, nessa peça, não me convence. Ele se deleita numa construção em que o cerebralismo dessoria uma possível verdade humana. Há certos diálogos, sem dúvida inteligentes, que acabam por parecer paradoxos vazios. As discussões muito teóricas do dramaturgo prestam-se mais ao ensaio do que ao teatro. No palco, esse tipo de análise tende a prescindir da presença do ator²⁷⁵.

Nesse contexto, podemos observar certas semelhanças na percepção brasileira dos textos de Mrozek. Não é a primeira vez que as montagens dos textos do autor polonês recebiam críticas

²⁷² [sem autor] *Strip-tease* no Ruth Escobar. *A Gazeta*, São Paulo, 28 de março de 1978.

²⁷³ [sem autor] *Strip-tease* no Ruth Escobar. *A Gazeta*, São Paulo, 28 de março de 1978.

²⁷⁴ MAGALDI, Sábato. Um mergulho no próprio íntimo. Para quem o teatro não é passatempo. *Jornal da Tarde*, SP, 5 de abril de 1978.

²⁷⁵ Idem.

relativas ao excessivo uso de palavras e ao desnecessário peso literário do texto dramatúrgico, que ameaçava sua teatralidade. Continua Magaldi:

Ouçã-se, por exemplo, esta fala: “Que é a liberdade? É poder escolher. Enquanto estou aqui, sabendo que posso sair por esta porta, eu sou livre. Ao contrário, no momento em que me levantasse de minha cadeira e partisse, eu teria escolhido, portanto eu teria limitado minhas possibilidades de agir, e por isso teria perdido minha liberdade. Eu me teria tornado escravo de minha saída”. Outras conjecturas a respeito de liberdade interior e exterior conduzem também, em *Strip-tease*, a falas um tanto desfrutáveis, do gênero que serve para ilustrar almanaques.

O sensível conjunto carioca deve ter percebido as armadilhas oferecidas pelo texto e tentou contorná-las por meio de uma encenação popular, que de imediato estabelecesse uma empatia com a platéia. O contrário do intelectualismo árido seria a comunicação circense e, assim, os intérpretes não só se vestem de palhaços, mas brincam o tempo todo com o público. [...]

A simplicidade e a simpatia dos recursos utilizados por Leila Cardia e Mário Telles Filho (também diretor) logo estabelecem um elo com a plateia. Jovens inteligentes, eles liberam com garra as próprias indagações. Sente-se que a peça serve de veículo para a sua perplexidade, falando, dessa forma, ao espectador aberto. Confesso, porém, que teria curiosidade de assistir a uma encenação mais ortodoxa, isto é, em que os valores do texto se transmitissem de maneira mais direta e seca, para concluir a respeito de sua eficácia. Sejam quais forem os fundamentos teóricos da montagem de Mário Telles Filho, o espetáculo, acompanhando os diálogos e as rubricas do texto, termina um tanto abruptamente, e deixa o público desorientado. A culpa cabe a Mrozek, mas, se o diretor tomou a liberdade de adotar a linha circense, poderia ter encontrado um desfecho menos frustrante.

Strip-tease recomenda-se aos espectadores que não vêem o teatro como mero passatempo, mas o utilizam para um mergulho no próprio íntimo²⁷⁶.

Em 1978, o espetáculo produzido pelo grupo Corpo Presente foi apresentado em Brasília, no Teatro Galpão. Estreou no dia 29 de agosto às 21 horas e – como escreviam os jornais brasilienses divulgando o trabalho do grupo carioca em temporada na capital – apesar de ser o primeiro trabalho do grupo, tinha alcançado enorme sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo, tanto de crítica como de público. Na resenha publicada no *Jornal de Brasília* na mesma data da estreia, um crítico (sem nome divulgado) anotou que “o grupo tem como proposta básica pôr em cena os problemas por que passa o Brasil hoje”, e, segundo ele, “*Strip-tease* apesar de ser escrito por um autor polonês, é um retrato da classe média brasileira”.

O grupo Corpo Presente percebeu a riqueza do texto de Mrozek e a partir dele criou, usando novos elementos, frases, referências e situações aproximativas à experiência coletiva dos brasileiros. Macksen Luiz, crítico do *Jornal do Brasil*, observou que

os acréscimos, sem desmontar a estrutura básica da peça, enriqueceram o cartesiano raciocínio do autor, conferindo-lhe uma agilidade [...] brasileiríssima. Adotou o estilo de pantomima, no qual o aspecto fabulesco se

²⁷⁶ MAGALDI, Sábato. Um mergulho no próprio íntimo. Para quem o teatro não é passatempo. *Jornal da Tarde*, SP, 5 de abril de 1978.

contrapõe a momentos de exposição direta (e sem teatralidade) de uma ideia, reforçando assim algumas cenas cruciais do espetáculo²⁷⁷. (grifo nosso)

O maior mérito da direção de Mário Telles Filho, na opinião de Macksen Luiz, é a de transferir a aguda ironia e a matemática racionalidade do polonês Mrozek para um clima jovem e espontâneo – não é por outra razão que os atores estão caracterizados como palhaços – tão próximo de uma sensibilidade e de uma efusão brasileiras.

Ilka Marinho Zanotto escreve no jornal *Estado de São Paulo*:

Mrozek lança mão da linguagem do absurdo para expressar a falta de sentido da condição humana, em tintas tão carregadas que perto dele Sartre e Camus podem ser considerados otimistas. [...] Pois, ao contrário dos pensadores franceses, que vêem na ação a saída para a ausência de diretrizes ou bússolas, os poloneses partem do princípio de que em um mundo sem objetivo, toda ação se torna irrelevante. As parábolas que elaboram sobre o homem perdido no vácuo moral de um universo destituído de valores desembocam sempre na alternativa pessimista da força bruta²⁷⁸.

Outros críticos apontaram para a questão relativa ao processo de “abrasileiramento” do texto: “Os jovens atores do grupo carioca ‘Corpo Presente’ souberam assimilar a proposta de Mrozek e trazê-la para o Brasil de hoje, sem diminuir-lhe o alcance universal”, escreve a mesma Ilka Marinho Zanotto, do *Estado de São Paulo*²⁷⁹, enquanto o jornalista (sem nome divulgado) da *Folha de São Paulo* reafirma suas opiniões: “O grande mérito do grupo de quatro atores que montou a peça tanto no Rio como em São Paulo é o de ter tratado à brasileira um texto polonês, denso e literário do início da década de 60, que faz parte do repertório do teatro do absurdo”²⁸⁰.

Mais semelhanças entre o contexto polonês e brasileiro vê o jornalista (sem nome divulgado) do *Jornal de Brasília*, de acordo com o qual “o grupo tem como proposta básica pôr em cena os problemas por que passa o Brasil hoje”. Segundo ele, “*Strip-tease* apesar de ser escrito por um autor polonês, é um retrato da classe média brasileira”²⁸¹. Poucos dias depois da citada crítica, no mesmo *Jornal de Brasília* foi publicado outro texto (também sem mencionar o nome do autor) no qual foram feitas considerações semelhantes:

Strip-tease, antes de tudo, é um espetáculo pungente, eficaz e de muita atualidade, onde com rara inteligência o grupo Corpo Presente recriou a obra de Mrozek dando-lhe uma perspectiva bem brasileira, onde as situações criadas são um retrato do dia-a-dia do brasileiro classe-média [...]. A montagem do Corpo Presente é despojada e muito criativa. Cada gesto, cada

²⁷⁷ LUIZ, Macksen. *Fábula do medo e da paz interior*. Texto publicado no programa-livreto do espetáculo *Strip-tease*.

²⁷⁸ MARINHO Zanotto, Ilka. *Strip-tease*, fiel a Mrozek. *Estado de São Paulo*, 1 de abril de 1978.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ [sem autor] *Strip-tease* para o brasileiro ver. *Folha de São Paulo*, 29 de abril de 1978.

²⁸¹ [sem autor] *Strip-tease* no Galpão. *Jornal de Brasília*, 29 de agosto de 1978.

palavra e cada símbolo estão intimamente ligados à nossa realidade, onde a falta de comunicação entre as pessoas se torna uma constante²⁸². (grifo nosso)

Com esse trecho da resenha da peça *Strip-tease*, encerramos o capítulo dedicado à recepção brasileira de quatro peças de Sławomir Mrożek no Brasil, *Os Polícias*, *Um tigre no banheiro*, *Em alto mar* e *Strip-tease*.

O mergulho nos arquivos jornalísticos nos permitiu entender várias questões relativas às reações do público e da crítica teatral brasileira diante da obra dramaturgica de Mrożek. A recepção, como nos mostraram os trechos das resenhas amplamente citados neste capítulo, foi positiva. O que mais nos interessou durante este trabalho de resgate de memória e crítica teatral é o fato de que os textos do dramaturgo polonês fossem readaptados e recriados, respeitando a realidade brasileira e o contexto cultural deste país.

Várias montagens dos textos de *Em alto mar* e *Strip-tease*, na produção das quais estavam envolvidos diferentes diretores e diferentes grupos de teatro, nos fazem deduzir que os textos de Mrożek despertam o interesse não apenas dos artistas, mas também do público brasileiro, que consegue se identificar com os temas propostos neles. Isso revela o caráter universal dos textos, que podem ser facilmente apresentados em diferentes países e não perdem nada de sua mensagem principal proposta pelo autor.

²⁸² [sem autor] *Strip-tease*: um espetáculo excelente. *Jornal de Brasília*, 2 de setembro de 1978.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro, como cada manifestação artística, tem um forte vínculo com o momento presente (o “aqui e agora” do espetáculo, quando acontece toda a magia e mistério do teatro), mas, ao mesmo tempo, remete também a questionamentos universais, atemporais e humanos que se elevam acima do momento presente e nos transportam a uma dimensão mais ampla.

Por essa razão, tentamos concentrar a nossa análise dos textos de Mrožek e das suas montagens brasileiras em dois planos:

- 1) como eles foram decisivos na interpretação do momento atual/presente (histórico, político, social, cultural), contemporâneo ao momento de criação da obra e da sua recepção no Brasil, e
- 2) como eles conseguiram passar aos espectadores mensagens universais, ajudar na compreensão mais ampla do ser humano, da sociedade, das relações que se instauram entre os seres humanos e como essas relações podem moldar os comportamentos individuais.

Considerando o momento atual/presente, pensamos em dois momentos históricos que precisam ser apresentados e esclarecidos para melhor compreensão da recepção da obra mrožekiana no Brasil. Tentamos apresentar o momento histórico em que as obras foram escritas, dando enfoque a alguns acontecimentos no cenário internacional (por exemplo, o regime totalitário socialista na Polônia, que levou o dramaturgo polonês a se radicar fora do país por razões políticas, ou as transformações sociais de 1968 na Europa). Por outro lado, achamos importante apresentar também o contexto histórico, político e social no momento das montagens brasileiras nos anos 1970 e 1980, período chamado no Brasil de “anos de chumbo”. A especificidade da produção teatral daquela época nos faz refletir acerca das possíveis interpretações de peças teatrais de Mrožek pelo espectador brasileiro.

No nosso trabalho, dedicamos também bastante espaço para expor o pensamento de Mrožek expresso nos seus textos dramaturgicos, por meio da sua apresentação e interpretação.

Do ponto de vista de um historiador de teatro, forma-se um amplo espaço de elementos que precisam ser observados, refletidos e analisados. Esses elementos compreendem desde o **texto teatral**, concebido e escrito por um dramaturgo; a fase da **montagem**, em que o texto passa pela interpretação do **diretor** teatral e do trabalho interpretativo de **atores** e outros artistas/criadores responsáveis por outros **elementos da linguagem cênica** (figurinista, cenógrafo, iluminador e outros); e o trabalho dos **críticos de teatro**, que deixam registrado e documentado aquilo que tem uma vida tão fugaz e efêmera – o espetáculo teatral. Não podem

ser omitidos os fotógrafos, que registram as imagens desses momentos únicos que existem só “aqui e agora”, num misterioso momento de fruição da magia teatral. No caso analisado no presente trabalho, não pode ser esquecido o papel do **tradutor** – um dos atores importantes no mundo do teatro. Temos muitas camadas a serem observadas e analisadas com atenção.

O objetivo do presente trabalho foi o de organizar, sistematizar, analisar e divulgar as informações sobre as montagens brasileiras das peças do dramaturgo polonês Sławomir Mrożek. Para alcançar esse objetivo, foram realizadas pesquisas no acervo do CEDOC – Funarte, no Rio de Janeiro, e em outros arquivos, onde foi possível encontrar algum traço deixado pelo autor polonês no Brasil, entre eles o arquivo da SBAT do Rio de Janeiro, onde estão depositados os textos datilografados das traduções das peças de Mrożek para o português.

Na execução do trabalho, nos concentramos nas décadas de 1970 e 1980, pois durante esse período no Brasil as peças de Mrożek foram apresentadas com maior frequência. Não podemos esquecer que houve também outras montagens nos anos 1990 e também nas primeiras duas décadas do século XXI. No nosso trabalho, porém, decidimos direcionar a pesquisa aos jornais publicados no período entre 6 de abril de 1972 a 4 de julho de 1985, em diferentes cidades brasileiras.

Para cumprir com esse recorte cronológico de treze anos, foi necessário um ano de pesquisa (2017) envolvendo o trabalho de elaborar, aplicar e avaliar uma metodologia que garantisse o acesso mais preciso e amplo às informações relativas às encenações brasileiras dos textos de Mrożek e à sua recepção. O trabalho consistiu na identificação dos jornais, na transcrição das matérias e resenhas e na revisão desse conteúdo, proporcionando uma apresentação do pensamento de Sławomir Mrożek e, por meio desse trabalho, a aproximação do autor polonês ao público brasileiro.

O resultado desse trabalho documental nos trouxe 58 resenhas teatrais da peça *Tango*, 26 resenhas da peça *Os Emigrados*, 19 resenhas da peça *Strip-tease*, 6 resenhas da peça *Tigre no banheiro*, e 4 resenhas da peça *Em alto mar*, totalizando 113 resenhas teatrais. Junto a elas, tivemos acesso a alguns programas-livretos publicados por ocasião das estreias dos espetáculos mencionados acima. Os programas forneceram material rico e inédito, completando as informações publicadas nos jornais. Os registros (de resenhas publicadas nos jornais e de programas-livretos) identificam artistas, grupos e espetáculos teatrais montados com base nos textos de Sławomir Mrożek que circularam no Brasil no período entre 1972 e 1985. Do mesmo modo, esses resultados também representam esforços concretos para promover a pesquisa sobre a presença dos autores poloneses no teatro brasileiro, preservar parte da memória teatral brasileira ligada à cultura polonesa, e valorizar iniciativas culturais das gerações passadas.

O caráter de uma obra está inseparavelmente ligado aos processos de recepção, interpretação e avaliação. Isso nos leva a refletir sobre pesquisas históricas e literárias relacionadas a esse aspecto da literatura, ou seja, estudar a história da recepção de obras dramáticas. Como acabamos de mencionar, no presente trabalho, o enfoque é a avaliação de obras de Sławomir Mrożek montadas no Brasil. O período em que as suas peças foram apresentadas no Brasil felizmente coincidiram com o período de quase 20 anos em que o crítico Yan Michalski trabalhou como colunista e principal crítico de teatro do *Jornal do Brasil* (1963-1982). A essa feliz coincidência devemos uma série de análises minuciosas proporcionadas por esse crítico referentes à obra de Mrożek. Acreditamos profundamente que, sem o trabalho de Michalski, a recepção das obras de Mrożek no Brasil teria sido muito mais limitada.

Precisamos observar que as resenhas de autoria de Michalski se destacam entre várias outras. As críticas escritas por ele, junto às críticas de autoria de Sábato Magaldi, deram ao leitor brasileiro a possibilidade de ter visão e interpretação mais plenas, ao discutir os mais variados elementos que compõem a linguagem teatral: a partir da análise do texto, a apresentação do contexto histórico e político, passando pela avaliação do trabalho do diretor, atores e outros artistas/criadores responsáveis pelo resultado final da obra. Acreditamos que o trabalho de críticos como Michalski e Magaldi é essencial para o estudo da recepção da obra de Mrożek no Brasil. Dentre textos de caráter puramente informativo e ilustrativo, eles se destacam pela seriedade na abordagem do tema e constituem um verdadeiro trabalho de **formação do público**.

Não podemos deixar de observar que o trabalho do crítico é importante no sentido de que, através dele, surge uma construção de valor, pois não se trata apenas de emissão de uma opinião pessoal, mas se formam tendências que são difundidas pelos veículos de comunicação aos quais um grande número de leitores tem acesso. A partir do trabalho do crítico, se formam muitas vezes opiniões coletivas; um espetáculo pode ser aprovado e ter reconhecimento ou não.

Precisamos observar, também, que a tradição da crítica teatral no Brasil é relativamente recente e teve seu momento de reviravolta com a chegada de Décio de Almeida Prado, que assumiu a coluna *Palcos e Circos*, do *Estadão*, em 1943. A partir daquele momento, começou a se falar da geração de “grandes” críticos brasileiros. Barbara Heliadora, Sábato Magaldi e Yan Michalski fazem parte deste renomado grupo.

A época em que as peças de Mrożek foram apresentadas no Brasil coincidiu também com um momento relevante no teatro brasileiro. Primeiramente, o teatro moderno brasileiro, que surgiu nos anos 1940, estava já bem consolidado, e junto com ele, as bases da crítica moderna teatral fundadas por Décio de Almeida Prado. Por outro lado, naquela época da

ditadura militar, o teatro brasileiro atravessava um momento muito delicado e complexo. Durante esse período de repressão, as artes e a imprensa frequentemente eram alvo de censura. Precisamos destacar também que justamente a época em que as obras de Mrożek foram montadas no Brasil coincidiu com a época em que os jornais brasileiros dedicavam amplo espaço para os assuntos relativos ao teatro, o que infelizmente não existe nos dias de hoje. Yan Michalski, como observamos no presente trabalho, podia escrever várias resenhas do mesmo espetáculo e no *Jornal do Brasil* tinha espaço para isso. Os jornais da época dedicavam páginas inteiras a críticas teatrais, e os críticos podiam assumir, de certa forma, o papel de professor e guia ao mundo de teatro, que explicava aos leitores os mais diversos aspectos referentes à fruição do teatro. Como escreve o mesmo Michalski,

nos tempos de vacas gordas, os jornais podiam facilmente investir espaço numa discussão extensa sobre o teatro (ou o cinema, as artes plásticas, a música, etc). Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão. [...] o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no Estadão, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada²⁸³.

Podemos falar, então, de uma feliz coincidência, já que hoje o espaço dedicado às artes em geral, e especialmente ao teatro, é cada vez mais escasso e faltam críticos com a mesma seriedade na execução do seu trabalho, como aqueles já mencionados, Décio de Almeida Prado, Barbara Heliodora, Sábado Magaldi e Yan Michalski, ao qual devemos tanto em relação ao trabalho de aproximar Mrożek do público brasileiro.

A metodologia de pesquisa utilizada neste trabalho foi a do resgate dos fatos (nomes de artistas, datas, lugares), através de textos críticos e jornalísticos, memória pessoal revivida graças a entrevistas realizadas com alguns artistas de teatro envolvidos nas montagens brasileiras das peças de Mrożek, arquivos pessoais e materiais iconográficos publicados nos jornais. Acreditamos de ter feito o possível para ter acesso ao material mais amplo publicado e disponível no Brasil. Mesmo assim, após a realização do presente trabalho sentimos que nenhuma pesquisa se esgota numa pretensa totalidade e ainda há muito trabalho a ser realizado no âmbito de estudos sobre a recepção do teatro polonês no Brasil. No entanto, esse trabalho pode ser um pequeno passo que, assim esperamos, aproxime a obra de Sławomir Mrożek do leitor brasileiro.

²⁸³ Disponível em: www.questaodecritica.com.br. (Acesso em 5 de janeiro de 2020.)

BIBLIOGRAFIA

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BATES, John. M. Cenzura w epoce stalinowskiej. *Teksty Drugie*. 2000, 1-2, pp. 95-101.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril, 1976.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BECKETT, Samuel. *Dias felizes*. Tradução e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras; PGET, 2007.
- BŁOŃSKI, Jan. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- BŁOŃSKI, Jan. Cenzor jako czytelnik. In: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2002.
- BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusão – 50 Anos de Teatro*, Funarte – Salamandra, 1996.
- BRUSTEIN, Robert. Two tales from two cities. *The New Republic*, 8 de dezembro de 1978.
- CHYNOWSKI, Paweł. Jarocki, Dejmek, Grzegorzewski. *Życie Warszawy* nr 27, 3 de fevereiro de 1981.
- CZERWIŃSKI, Edward. The Slavic Theatre of the Absurd, 1956-1968. In: *Contributions to 7th International Congress of Slavist*, Hague 1973, vol. 2.
- DRESSLER, Roland; WIEDEMANN, Dieter. *Von der Kunst des Zuschauens*, Berlin/Leipzig 1986.
- ECO, Umberto. *Os Limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ESSLIN, Martin. Mrożek, Beckett e teatr absurdu. *NaGłos*, nr 3, Cracóvia, maio 1991.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ESSLIN, Martin. *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*. Europaverlag, 1972.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. In: *Letras*, Curitiba (37) 265-285 – 1988 – UFPR.

FONTA, Sergio. *Rubens Corrêa – um salto para dentro da luz*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GAMBACORTA, Lucio. Mrożek we Włoszech. In: *Mrożek i Mrożek. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Zakład Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego 18-21 czerwca 1990 roku*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 1994, p. 35.

HADDAD, Amir. *O pior cego é aquele que não quer ver ou que tem Tango a ver com as calças ou as aparências enganam*. Texto impresso, Fundação Cultural do Distrito Federal – SEC [sem data].

IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Tradução de M. Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1993.

IONESCO, Eugène. *A Lição e as Cadeiras*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

IONESCO, Eugène. *O Rinoceronte*. Tradução de Luís de Lima. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KELERA, Józef. Mrożek – dowcip wyobraźni logicznej, *Dialog* 1964, nr 8.

KILANOWSKI, Piotr. Dos exilados aos ex-humanos – um passeio pelos abismos da desumanização. *Antígona em Nova Iorque*, de Janusz Głowacki, *Os Emigrantes*, de Sławomir Mrożek e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em diálogo. *Qorpus*, v. 2016/2.

KOENIG, Jerzy. *Tango Mrożka*. *Współczesność*, 1965, nr 21.

KRAJEWSKA, Anna. *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.

LIBERA, Antoni. O czym jest Krawiec Mrożka? *Polityka*. 21 de abril 1979.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado. 15 anos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

MORAES, A.P. Quartim de. *Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018.

MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais* – UEG/UnU Iporá, v. 1, n. 2, p. 97-114 – jul/dez 2012.

MROŹEK, Sławomir. Dramat współczesny. *Echo Krakowa* nr. 28, 2/3 de fevereiro de 1957.

MROŹEK, Sławomir (1990). Dois contos. *Revista USP*, (6), 139-140. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i6p139-140>

MROŹEK, Sławomir. *Varia. Życie i inne okoliczności*. Warszawa: Noir sur Blanc, 2003.

MROŹEK, Sławomir. *Varia. Jak zostałem recenzentem*. Varsóvia: Noir Sur Blanc, 2005.

MROŹEK, Sławomir. *Czekoladki dla prezesa*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2018.

NIEMCZYŃSKA, Małgorzata I. Polowanie na Mrożka. *Gazeta Wyborcza* nr 245/19.10, 21 de outubro 2013.

NYCZEK, Tadeusz. *Sławomir Mrożek. Tango z samym sobą. Utwory dobrane*. Varsóvia: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2009.

OPALSKI, Józef. *Utwory Sławomira Mrożka na scenach polskich i zagranicznych*, Cracóvia (sem nome da editora), 1990.

PINHEIRO, Luisa. *Da literatura ao teatro: um exercício de adaptação a partir do romance Um copo de cólera*, artigo apresentado no XVIII Colóquio do PPGAC da UniRio - O contemporâneo nas artes: entre vozes, escutas e afetos. Escola de Teatro / Centro de Letras e Artes, 2018.

PINTER, Harold. *A festa de aniversário e O monta-cargas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PINTER, Harold. *Volta ao Lar*. São Paulo: Abril, 1976.

PLUTA, Aleksandra. *Presença polonesa na cultura brasileira*. <https://culture.pl/pt/article/presenca-polonesa-na-cultura-brasileira>

PRESSLER, Günter Karl. Benjamin, Brasil. A recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005. Annablume Editora. *Um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006

SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração: teatro-ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOLZE, Dietrich. *Miejsce Mrożka w recepcji polskiego dramatu przez teatry NRD (1949-1990)*. In: *Mrożek i Mrożek. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Zakład Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego 18-21 czerwca 1990 roku*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 1994.

SIDORUK, Elżbieta. *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*. Białystok, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, 1993.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*, Brasília: Editora UnB, 2000.

SIEWIERSKI, Henryk; PLUTA, Aleksandra. Jak srebrne astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską...: z Henrykiem Siewierskim, tłumaczem prozy Brunona Schulza na język portugalski, profesorem Universidade de Brasília, rozmawia Aleksandra Pluta. *Odra*, v. 4, p. 57-60, 2014.

SOUZA, Paulo Chagas de. (2017) Expresso Noturno, de Sławomir Mrożek. *Cadernos de literatura em tradução*, (17), p. 150-156. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/131852>

STAYTON, R. A writer who plays games with communism. *Los Angeles Herald Examiner*, 26 de setembro de 1986.

STEPHAN, Halina. *Mrożek*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1996.

STEPHAN, Halina. Sławomir Mrożek: Reakcje amerykańskie. In: *Mrożek i Mrożek. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Zakład Teatru Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego 18-21 czerwca 1990 roku*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 1994, pp. 11- 17.

SUGIERA, Małgorzata. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Cracóvia: Universitas, 1997.

WALLS, Jeannette. *The glass castle*. New York: Scribner, 2005.

Peças de Sławomir Mrożek publicadas (na sua maioria) na revista polonesa de teatro *Dialog*, listadas por ordem cronológica

Policja. *Dialog*, 1958, nr 6

Męczeństwo Piotra Oheya. *Dialog*, 1959, nr 6

Indyk. *Dialog*, 1960, nr 10

Na pełnym morzu. *Dialog*, 1961, nr 2

Karol. *Dialog*, 1961, nr 3

Strip-tease. *Dialog*, 1961, nr 6

Zabawa. *Dialog*, 1962, nr 10

Kynolog w rozterce. *Dialog*, 1962, nr 11

- Czarowna noc. *Dialog*, 1963, nr 2
- Śmierć porucznika. *Dialog*, 1963, nr 5
- Tango. *Dialog*, 1964, nr 11
- Poczwórka. *Dialog*, 1967, nr 1
- Dom na granicy. *Dialog*, 1967, nr 5
- Testarium. *Dialog*, 1967, nr 11
- Drugie danie. *Dialog*, 1968, nr 5
- Szczęśliwe wydarzenie. *Kultura*, 1971, nr 5
- Rzeźnia. *Dialog*, 1973, nr 9
- Emigranci. *Dialog*, 1974, nr 8
- Wyspa róż. *Dialog*, 1975 nr 5
- Garbus. *Dialog*, 1975, nr 9
- Serenada. *Dialog*, 1977, nr 2
- Lis filozof. *Dialog*, 1977, nr 3
- Polowanie na lisa. *Dialog*, 1977, nr 5
- Krawiec, (1964). *Dialog*, 1977, nr 11
- Amor. *Dialog*, 1978, nr 3
- Lis aspirant. *Dialog*, 1978, nr 7
- Pieszko. *Dialog*, 1980, nr 8
- Vatzlav*. Paris: Instytut Literacki, 1982
- Ambasador*. Paris: Instytut Literacki, 1982
- Powrót. *Dialog*, 1994, nr 9

Livros de Sławomir Mrożek

MROŹEK, Sławomir. *Półpancerze praktyczne*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1953.

MROŹEK, Sławomir. *Małeńkie lato*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1956.

MROŹEK, Sławomir. *Słoń*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1957.

MROŹEK, Sławomir. *Wesele w Atomicach*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1959.

MROŹEK, Sławomir. *Ucieczka na południe*. Varsóvia: Iskry, 1961.

MROŹEK, Sławomir. *Deszcz*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1962.

MROŹEK, Sławomir. *Dwa listy i inne opowiadania*. Paris: Instytut Literacki, 1970.

MROŹEK, Sławomir. *Małe listy*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1981.

MROŹEK, Sławomir. *Opowiadania*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 1981.

MROŹEK, Sławomir. *Donosy*. Londres: Puls, 1983.

MROŹEK, Sławomir. *Dziennik powrotu*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2000.

MROŹEK, Sławomir. *Życie i inne okoliczności. Varia 1*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2003.

MROŹEK, Sławomir. *Jak zostałem filmowcem. Varia 2*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2004.

MROŹEK, Sławomir. *Jak zostałem recenzentem. Varia 3*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2005.

MROŹEK, Sławomir. *Baltazar: autobiografia*. Varsóvia: Noir Sur Blanc, 2006.

MROŹEK, Sławomir. *Uwagi osobiste*. Varsóvia: Noir Sur Blanc, 2007.

MROŹEK, Sławomir. *Tango z samym sobą. Utwory dobrane*. Varsóvia: Noir sur Blanc, 2009.

Diários de Sławomir Mrożek

MROŹEK, Sławomir. *Dziennik T. 1, 1962-1969*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2010.

MROŹEK, Sławomir. *Dziennik T. 2, 1970-1979*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2012.

MROŹEK, Sławomir. *Dziennik T. 3, 1980-1989*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2013.

Correspondência de Sławomir Mrożek

MROŻEK, Sławomir; BŁOŃSKI, Jan. *Listy 1963-1996*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2004.

MROŻEK, Sławomir; SKALMOWSKI, Wojciech. *Listy 1970-2003*, Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2007.

MROŻEK, Sławomir; TARN, Adam. *Listy. 1963-1975*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2009.

MROŻEK, Sławomir; LEM, Stanisław. *Listy 1956-1978*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2011.

MROŻEK, Sławomir; AXER, Erwin. *Listy 1965-1996*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2011.

MROŻEK, Sławomir; BRANDELL, Gunnar. *Listy 1959-1994*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2013.

MROŻEK, Sławomir; TYRMAND, Leopold. *W emigracyjnym labiryncie. Listy 1965-1982*. Cracóvia: Wydawnictwo Literackie, 2017.

Livros de ilustrações de Sławomir Mrożek

MROŻEK, Sławomir. *Rysunki wybrane*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1997.

MROŻEK, Sławomir. *Od służby postępowi do "Postępowca" (rysunki)*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1997.

MROŻEK, Sławomir. *Polska w obrazach i inne polskie cykle*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999.

MROŻEK, Sławomir. *Przez okulary (1965-1968)*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999.

MROŻEK, Sławomir. *Człowiek według Mrożka. Rysunki 1950-2000*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.

MROŻEK, Sławomir. *Pamiętnik. Ucieczka na południe (rysunki)*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.

MROŻEK, Sławomir. *Przez okulary (1960-1964)*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2002.

MROŻEK, Sławomir. *Epoka "Szpilek". 1974-1982*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2005.

Resenhas publicadas nos jornais brasileiros, listadas por ordem cronológica

Tango

[sem autor]. Humor negro numa peça muito séria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1972.

[sem autor]. Teresa Raquel. A união faz sua força. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1972.

[sem autor]. Tango estréia hoje. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1972.

MICHALSKI, Yan. Como dançar o tango. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1972.

TUMSCITZ, Gilberto. [sem título]. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1972.

[sem autor]. Um Tango internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1972.

[sem autor]. Tango, a farsa em família. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1972.

SUGAR, Roy. Tango: sessão especial para Imprensa e Slawomir Mrozek. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1972.

MICHALSKI, Yan. Tango dançado em cima de uma muralha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1972.

[sem autor]. TANGO – Visão Crítica de uma peça difícil. *O Diário*, Vitória, 30 de abril de 1972.

[sem título e sem autor]. *O Dia*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1972.

SENNA, Orlando. Quem dança Tango e quem deixa de dançarj. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 de abril – 1 de maio de 1972.

MARTINHO, Telmo. Música de dança. *Última Hora* – Rio de Janeiro, 1 de maio de 1972.

[sem autor]. Teresa Raquel leva operários ao teatro para ver o Tango. *O Globo*, Guanabara, 5 de maio de 1972.

ARRABAL, José. Tango, ritmo de valsa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1972.

ARRABAL, José. Tango em cena. *O Jornal*, Guanabara, 7 de maio de 1972.

[sem título e sem autor]. *Última Hora*, Guanabara, 19 de maio de 1972.

[sem autor]. Um tango de muita sustância e uma cantora de muita garra. *O Dia*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1972.

LIMA, Ada Ferreira de. Teatro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1972.

[sem autor]. Tango põe operário em ritmo de teatro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de junho de 1972.

SENNA, Orlando. Crítica – O *Tango* revisitado. *Correio da manhã*, Guanabara, 20 de junho de 1972.

OSCAR, Henrique. No Rio o autor de Tango e a estréia de hoje. *Diário de Notícias*, Guanabara, 29 de junho de 1972.

[sem título e sem autor]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1972.

GUIMARÃES, Marco Rose dos. Elsa Gomes no Tango. *Tribuna da Imprensa*, Guanabara, 8 de julho de 1972.

[sem autor]. Um teatro niilista. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1972.

TUMSCITZ, Gilberto. Entrevista com o taciturno autor de Tango. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1972.

MICHALSKI, Yan. Entrevista a Yan Michalski. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1972.

MICHALSKI, Yan. Tango continua de pé. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1972.

SUGAR, Roy. Tereza Rachel faz carreira em Tango e recebe prêmio Molière. *Última Hora*, Guanabara, 13 de outubro de 1972.

[sem autor]. O Tango começa dia 6. *A Gazeta*, Florianópolis, 3 de novembro de 1972.

[sem autor]. O teatro do absurdo em Mrozek. *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 de novembro de 1972.

[sem título e sem autor]. *Correio Brasiliense*, Brasília, DF, 8 de novembro de 1972.

[sem autor]. Os ou[tros?] da peça. *Correio Brasiliense*, Brasília, DF, 8 de novembro de 1972.

[sem título e sem autor]. *Correio Brasiliense*, Brasília, DF, 9 de novembro de 1972.

[sem autor]. Eles fazem o Tango. *Diário de Brasília*, Brasília, DF, 12 de novembro de 1972.

[sem título e sem autor]. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 21 de novembro de 1972.

[sem autor]. O texto de Tango origina protestos. *Folha da Tarde*, Rio Grande Do Sul, 21 de novembro de 1972.

CARNEIRO, Flávio. [sem título]. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 22 de novembro de 1972.

[sem autor]. Tereza quer saber o que há com os gaúchos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 de novembro de 1972.

[sem autor]. Tango. *O Estado*, Florianópolis, 7 de dezembro de 1972.

[sem autor]. Vamos dançar o Tango no Paiol. *O Estado do Paraná*, Paraná, 10 de dezembro de 1972.

[sem autor]. Tango, o grande premiado, é oportunidade rara no Paiol. *Diário do Paraná*, Curitiba, 10 de dezembro de 1972.

[sem autor]. Tango em cena. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 13 de dezembro de 1972.

[sem autor]. Tango ou a chance de ver uma boa peça. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 14 de dezembro de 1972.

[sem título e sem autor]. *O Estado do Paraná*, Paraná, 17 de dezembro de 1972.

MENDES, Oswaldo. Tango – a realidade sem tragédia. *Última Hora*, São Paulo, 23 de janeiro de 1973.

[sem autor]. Consuelo em cena. E pela primeira vez ninguém vai rir. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1 de fevereiro de 1973.

MENDES, Oswaldo. Tango chega ao fim. Tereza Rachel viaja. *Última Hora*, São Paulo, 3 de maio de 1973.

[sem autor]. Tango de Mrozek vem a Santos dias 16 e 17. *A Tribuna*, Santos, 8 de maio de 1973.

[sem autor]. Tereza Rachel traz Tango. *A Tribuna*, Santos, 13 de maio de 1973.

[sem autor]. Dois dias para descobrir em Tango o que quiser. *A Tribuna*, Santos, 16 de maio de 1973.

[sem autor]. Tango: último dia. *Cidade de Santos*, Santos, 17 de maio de 1973.

QUINTA, Evêncio da. Um Tango de muitas cabeças. *A Tribuna*, Santos, 19 de maio de 1973.

[sem título e sem autor]. *Folha da tarde*, São Paulo, 20 de agosto de 1980.

COUTINHO, Valdir. Estréia de Tango. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 de março 1987.

[sem autor]. TANGO. *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 de abril de 1987.

[sem autor]. Tango: a volta da alta comédia. *Jornal do Comercio*, 5 de junho de 1987.

CUNHA, Inês. Últimas apresentações do espetáculo Tango. *Diário de Pernambuco*, Recife, 18 de junho de 1987.

Os Emigrados

- [sem autor]. O intelectual e o operário. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1977.
- [sem autor]. Operário paga menos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1977.
- [sem autor]. Os emigrados, hoje no Teatro Gláucio Gil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1978.
- SCHILD, Susana. Um drama universal na primeira estreia teatral de 1978. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1978.
- PACHECO, Tania. Os Emigrados. O desespero sob vários níveis de opressão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1978.
- MICHALSKI, Yan. Os Emigrados ou o prazer de pensar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 de janeiro 1978.
- MARINHO, Flavio. Dois perdidos no subsolo da marginalidade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1978.
- M. de A. Sem fronteiras. *Revista Veja*, 25 de janeiro de 1978.
- BLANCO, Armindo. Nas mãos, apenas areia. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1978.
- BLANCO. Armindo. Fausto & A Besta. *Jornal Pasquim*, 16 de fevereiro de 1978.
- NETTO, A. Accioly. Diálogo de surdos. *O Cruzeiro*, 11 de março de 1978.
- MARINHO, Flávio. Simbólico e real. *Visão*, 20 de março de 1978.
- PACHECO, Tania. Mrozek no Gláucio Gil; Prêmio MEC em debate. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1978.
- [sem autor]. O que é bom vai embora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de março de 1978.
- CUNHA, Wilson. Os Emigrados e a teoria do medo. *Revista Manchete*, [sem data].
- [sem título e sem autor]. *Folha do grande ABC São Bernardo do Campo*, SP, 2 de setembro de 1984.
- [sem autor]. Os Emigrados em estreia nacional. *Diário do grande ABC*, Santo André, SP, 5 de setembro de 1984.
- [sem autor]. Razão e emoção em Os Emigrados. *Diário do grande ABC*, Santo André, SP, 11 de outubro de 1984.
- [sem autor]. O trágico e o cômico de Mrozek. *Folha da Tarde*, São Paulo, 27 de novembro de 1984.

[sem autor]. O primeiro ato de uma rediscussão do homem. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 de novembro de 1984.

[sem autor]. Um texto de Mrozek que discute a vida, com humor. *Estado de São Paulo*, 28 de novembro de 1984.

[sem autor]. Os Emigrados. A primeira montagem da companhia Esfinge Teatral. *Popular da Tarde*, SP, 9 de dezembro de 1984.

MAGALDI, Sábato. Um espetáculo sério, áspero, sem concessões. *Jornal da Tarde*, SP, 13 de dezembro de 1984.

MOSTAÇO, Edélcio. Longa jornada dentro da noite. *Folha de São Paulo*, 14 de dezembro de 1984.

CARDOSO, Luiz Carlos. Fim de ano de emigrados no subsolo da burguesia. *Folha da Tarde*, São Paulo, 15 de dezembro de 1984.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Os Emigrados. Mrozek em um espetáculo perfeito. *Estado de São Paulo*, 2 de fevereiro de 1985.

GUIMARAES, Carmelinda. Um mundo sem fantasias, onde a falta de perspectivas é total. *A Tribuna*, Santos, 17 de março de 1985.

Strip-tease

MICHALSKI, Yan. [sem título]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1977.

PACHECO, Tania. Um Mrozek jovem, sério e coerente. *O Globo*, 5 de agosto de 1977.

MICHALSKI, Yan. Mrozek em Casa de Estudantes, explodindo consciências. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1977.

[sem autor]. Teatro Corpo Presente estreia na CEU com Mrozek e a crítica aplaude. *Revista Fluminense*, 12 de setembro de 1977.

LUIZ, Macksen. Strip-tease é o destaque. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1977.

[sem autor]. Strip-tease chega a cidade. *Jornal Diário de São Paulo*, 25 de fevereiro de 1978.

[sem título e sem autor]. *Jornal Diário da Noite*, São Paulo, 17 de março de 1978.

[sem autor]. Strip-Tease no Ruth Escobar. *Jornal A Gazeta*, São Paulo, 28 de março de 1978.

[sem título e sem autor]. *Folha de São Paulo*, 27 de abril de 1978.

MAGALDI, Sábato. [sem título]. *Jornal da tarde, O Estado de São Paulo*, 5 de abril de 1978.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Strip-tease, fiel a Mrozek. *O Estado de São Paulo*, 1 de abril de 1978.

MAGALDI, Sábado. Um mergulho no próprio íntimo. Para quem o teatro não é passatempo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 5 de abril de 1978.

[sem autor]. Strip-Tease para o brasileiro ver. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de abril de 1978.

[sem autor]. Strip-Tease no Galpão. *Jornal de Brasília*, 29 de agosto de 1978.

[sem autor]. Mrozek / Strip-Tease / Corpo Presente. *Correio Braziliense*, 29 de agosto de 1978.

[sem autor]. Strip-tease: um espetáculo excelente. *Jornal de Brasília*, 2 de setembro 1978.

GUEDES, Edson. Strip-Tease e Álbum de Família. *Correio Braziliense*, 2 de setembro de 1978.

TARSO, Paulo de. Um Mrozek “absurdo”, mas deliciosamente claro e acessível. *Jornal de Hoje*, 8 de outubro de 1981.

[sem autor]. De volta, hoje, *Strip-tease*, o absurdo do polonês Mrozek. *Jornal de Hoje*, Campinas, 28 de outubro de 1981.

Um tigre no banheiro

CONRADO, Aldomar. Cuidado: tem um Tigre no Banheiro! *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1974.

LUIZ, Macksen. O tigre enjaulado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1974.

[sem autor]. O riso e o medo da classe média. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1974.

MARINHO, Flávio. Um Tigre no banheiro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 agosto de 1974.

CONRADO, Aldomar. Tigre polonês em cenário tropical. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 agosto de 1974.

BORGHI, Renato. Um Tigre no Banheiro. *Última hora*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1974.

Em alto mar

[sem autor]. Mrozek está de volta. *Folha da Tarde*, São Paulo, 29 de janeiro de 1975.

[sem autor]. Em alto mar inaugura teatro. *Jornal da Bahia*, Salvador, 23 de junho de 1985.

PEROBA, Angela. Sala 5 (Novo espaço teatral) apresenta Em Alto Mar. *Tribuna da Bahia*, 27 de junho de 1985.

[sem autor]. A montagem de Ewald Hackler. *Tribuna da Bahia*, 4 de julho de 1985.

Teses e artigos

ALBUQUERQUE, Johana. *Teatro Experimental (1967/1978). Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*, tese de doutorado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, 2012

BATES, John. M. *Cenzura w epoce stalinowskiej*. *Teksty Drugie* 2000, 1-2, pp. 95-101.

BRUSTEIN, Robert. Two tales from two cities. *The New Republic*, 8 de dezembro de 1978.

CZERWIŃSKI, Edward. The Slavic Theatre of the Absurd, 1956 – 1968. In: *Contributions to 7th International Congress of Slavist*. Hague, 1973, vol. 2.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. *Letras*, Curitiba (37) 265-285 – 1988 – UFPR, p. 265.

KELERA, Józef. Mrożek – dowcip wyobrazni logicznej, *Dialog* 1964, nr 8.

KILANOWSKI, Piotr. Dos exilados aos ex-humanos – um passeio pelos abismos da desumanização. *Antígona em Nova Iorque*, de Janusz Głowacki, *Os Emigrantes*, de Sławomir Mrożek e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em diálogo. *Qorpus*, v. 2016/2, p. 1, 2016.

KOENIG, Jerzy, *Tango Mrożka*, *Współczesność* 1965, nr 21.

MORAIS, Julierme e FERNANDES Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais* – UEG/UnU Iporá, v. 1, n. 2, p. 97-114 – jul/dez 2012

NIEMCZYŃSKA, Małgorzata I. Polowanie na Mrożka. *Gazeta Wyborcza* nr 245/19.10, 21 de outubro 2013

STAYTON, R. *A writer who plays games with communism*, Los Angeles, Herald Examiner, 26 de setembro de 1986.

Dicionários on-line

E-Dicionário de termos literários. <https://edtl.fesh.unl.pt/encyclopedia/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont/>

Encyklopedia Teatru Polskiego. <http://www.encyklopediateatru.pl/>

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

ANEXO 1

Yan Michalski e Sábato Magaldi – dois críticos diante da obra de Mrożek

No presente anexo, apresentamos todos os textos críticos de autoria de Yan Michalski e Sábato Magaldi referentes às montagens brasileiras da obra de Mrożek.

Os textos publicados no *Jornal do Brasil*:

18 de abril de 1972 (*Como dançar o Tango*),

27 de abril de 1972 (*Tango dançado em cima de uma muralha*),

15 de julho de 1972 (*Uniformidade e Pulverização. Entrevista a Yan Michalski*),

27 de setembro de 1972 (*Tango continua de pé*),

13 de janeiro 1978 (*Os Emigrados ou o prazer de pensar*),

29 de julho de 1977 (sem título, sobre *Strip-tease em alto-mar*), e

25 de agosto de 1977 (*Mrożek em Casa de Estudantes, explodindo consciências*).

E o texto *Cuidado com o tigre*, publicado no programa da peça *Um tigre no banheiro*, cuja estreia teve lugar em 15 de agosto de 1974, no Teatro Glória do Rio de Janeiro.

Jornal do Brasil, 18 de abril de 1972
Como dançar o Tango, por Yan Michalski

“Hoje em dia só a farsa é possível. Um cadáver não adiantará nada. Por que você não quer aceitar isso? – Uma farsa pode também ser uma bela peça” (Fala de Stomil, em “Tango”).

Para Mrozek, a realidade de hoje não comporta a tragédia. Assim, para tentar escrever o Hamlet é inequivocamente o modelo literário e filosófico de Tango – o autor polonês mergulha seu jovem herói e toda a sua corte familiar num universo grotesco. Só a frase é possível hoje em dia.

Algo está evidentemente podre no reino da pequena coletividade familiar que vemos em cena, e que representa simbolicamente uma micro-sociedade em luta pelo poder. A situação inicial é um paradoxo, como paradoxais serão também todos os seus desdobramentos. Todas as reivindicações que, segundo o consenso geral da atualidade, representam a posição da juventude – a revolução liberizante, a derrubada dos tabus, repressões e tradições – já se tornaram fato consumado algumas décadas antes que a ação comece: os responsáveis por essas conquistas não foram os jovens de agora, e sim os seus pais.

Conquistas? Nem tanto. A liberdade de comportamento, o anticonvencionalismo, o tudo é permitido, imagem que Mrozek nos propõe, trouxeram o resultado mais caótico e desastroso que se possa conceder. Os agora decrépitos revolucionários são a própria imagem da decadência: sua revolução foi puramente formal e destrutiva; tendo aniquilado a ordem tradicional, mas não colocando um novo sistema de valores em seu lugar eles levam uma existência imbecil, vulgar e esclerosada em cima dos louros de uma vitória que não significou rigorosamente nada.

Contra essa caricatura de revolução contra essa liberdade decadente, rebela-se o estudante Artur, representante da atual juventude idealista. Que formas, porém, a sua rebelião poderá assumir, se os seus pais já derrubaram – inutilmente – todos os esquemas do statu quo? A Artur, só lhe resta o caminho da contra-revolução: anular as conquistas dos pais, restabelecer a ordem tradicional, o bom comportamento, a arrumação da casa. Aliando-se a um velho tio-avô, fantasma remanescente da moral aristocrática e conservadora, Artur inverte o esquema reinante e impõe aos pais e parentes um retorno às convenções burguesas longamente desprezadas. Para coroar a reviravolta, ele vai desposar a sua bem-amada prima numa cerimônia rigorosamente tradicional, com véu, grinalda e marcha nupcial de Mendelssohn.

Cedo, porém, Artur percebe o caráter dessa solução. Tanto o status liberal derrubado como status conservador restabelecido constituem esquemas ociosos, pois não se apoiam numa idéia orgânica e salvadora, capaz de dar-lhes sentido transcendental. Artur procura desesperadamente esta idéia, mas não encontrando nenhuma que seja satisfatória, parte em desespero de causa para um desvario niilista e para a embriaguez de um poder absoluto e anárquico. Despreparado, porém, para esse caminho, o Hamlet moderno acaba sucumbindo, como sucumbiu o seu modelo dinamarquês; e em cima do seu corpo celebra-se a criação de uma nova ordem social, baseada na aliança do primitivo brutamonte Edek (um novo Fortimbrás, segundo um comentário de Jan Kott) com o tio-avô cultor das tradições mais rançosas e retrógradas. É fácil adivinhar o que será esta nova ordem, que ocupa inevitavelmente os espaços que a anarquia liberal e a falta de um verdadeiro pensamento político deixaram vazios.

Contradança Dialética

Uma alegoria, uma peça cifrada, Tango não é, porém, uma obra hermética, porque teatral e seu rigor intelectual são de tal ordem que oferecem algo de válido a qualquer espectador. Qualquer um poderá ler a mensagem à sua maneira, para seu uso pessoal. Obra

polivalente por excelência, ela pode ser lida ao pé da letra, como um simples vaudeville familiar, que ela também; pode ser lida como uma sátira sobre o choque de gerações, ou como uma crítica à decadência moral da burguesia, ou como uma comédia de costumes, ou como um melodrama de paixões: ela também tudo isso. Mas a leitura mais rica será a de tentar decifrar debaixo da dança grotesca dos personagens-títeres uma simbologia do processo dialético das revoluções e lutas pelo poder.

Ainda assim, nesse terreno, a linguagem da Mrozek é ao mesmo tempo clara, rigorosamente lógica, mas também indefinida, deixando margem a interpretações livre: o poder brutal que surge finalmente no vazio intelectual poder ser tanto uma alusão ao hitlerismo como ao stalinismo como a qualquer outro regime de mão de ferro sobre o qual podemos colocar à vontade os rótulos de nossa predileção.

O espectador deve acompanhar com particular atenção quatro dos sete personagens, representantes simbólicos de forças que costumam ter participação ativa em qualquer processo de gênese da violência: o jovem Artur idealista bem intencionado, mas cuja ingenuidade política acaba abrindo caminho para a pior das soluções, o mordomo Edek, boçal ignorante e desprovido de sensibilidade, proletário com vocação para ditadura terrorista, e cuja força física aliada a certo bom senso popular acabam se constituindo num fiel de balança em qualquer disputa política; o pai de Artur, Stomil, intelectual integrante de uma vanguarda que pode ter revolucionado as artes e os costumes, mas cujo formalismo politicamente alienado resulta cruelmente reacionário; e o velho Eugênio, vestígio aristocrático e conservador de uma época aparentemente morta e enterrada, mas sempre à espreita de uma aliança que possa preparar terreno para o retorno aos bons velhos tempos. O desfecho da luta que se trava entre essas quatro tendências abre perspectivas pouco animadoras para o microcosmo que Mrozek coloca em cena.

A demonstração é brilhante como análise sociológica e como literatura dramática; o que não quer dizer que não seja passível de objeções. As falhas da peça me parecem concentrar-se sobre-tudo no personagem de Artur, por mais fascinante e complexo que ele seja. Sua pureza, generosidade e angústia têm um tom de plena autenticidade, mas suas motivações são frequentemente inconvenientes, ou pequenas demais para o patético peso do conflito no qual desempenha um papel decisivo. Se a única força viva que se opõe à podridão dos esquemas esclerosados e insensíveis é movida por impulsos tão pouco consistentes, então Mrozek tem razão de empostar sua peça numa chave de desespero e ausência de opções válidas. Mas um Artur movido por impulsos mais sólidos seria humana e politicamente mais plausíveis; e então alguns vislumbres de esperança, que o autor nos nega terminantemente, teriam de ser conservados.

Nossa vida teatral, tão frequentemente dividida entre uma culinária meramente digestiva e uma experimentação meramente sensorial, recebe com Tango essa avis rara que devemos acolher de braços abertos: um debate de idéias colocado em termos autenticamente intelectuais, e expresso em forma teatral fascinante, cheia de vitalidade e potencial lúcido.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro – 27 de abril de 1972

“Tango” dançado em cima de uma muralha, por Yan Michalski

Tango é peça difícil para o diretor e os intérpretes. As estrepolias da exótica família que Mrozek coloca em cena têm complexo contexto de metáfora política: sob o disfarce de grotesca farsa familiar, o que nos é proposto é um ensaio crítico sobre a dialética das revoluções e lutas pelo poder. Os atores têm de saber exatamente de que se trata; se não o souberem, o debate intelectual que o texto propõe passará em brancas nuvens. Mas ao mesmo tempo eles têm de se comportar quase como se não o soubessem: a forma de espetáculo não pode afastar-se de uma à primeira vista amalucado vaudeville, cujo angustiado debate de idéias só pode aparecer como um pano de fundo, a servir de contraste a uma ação desenfreadamente engraçada.

A produção acusa esta e outras dificuldades da peça; e revela sobretudo a sua relativamente pouca adaptabilidade à sensibilidade do espectador brasileiro. Este aspecto, que não me chamou a atenção na leitura, está muito presente na encenação. As linguagens discussões teóricas e um sistema de signos, reconhecíveis à primeira vista pelo espectador da Europa Central mas de sentido muito menos imediato para o brasileiro, estabelecem em muitos momentos uma pequena muralha entre a nossa platéia e a fascinante obra de Mrozek. Nosso público consome intensamente a ação farsesca, mas tende a ignorar o pano de fundo trágico.

O diretor Amir Haddad fez tudo, e mais alguma coisa, para derrubar a muralha. Empostando o espetáculo alguns tons além daquilo que consideraríamos como o paroxismo natural insinuado pelo texto, ultrapassando a farsa para entrar no terreno da ópera bufa, misturando um nonsense que lembra “Do Mundo Nada Se Leva” com um desvario gestual e interpretativo que lembra “O Rei da Vela”, Amir – decisivamente ajudado por um expressivo e lindo cenário e divertidíssimos figurinos de Joel de Carvalho – fez um espetáculo de uma grandeza de sopro, riqueza de detalhes e força de apelo visual que conseguem abrir consideráveis brechas na muralha. Mas não conseguem derrubá-la de todo.

Pena que alguns recursos usados para forçar uma maior comunicabilidade barateiam desnecessariamente o espetáculo. Este é, principalmente, o caso da péssima e gratuitamente vulgar tradução de Hélio Bloch, que destrói toda a rigorosa coerência estilístico-intelectual da linguagem original e introduz uma gíria que resulta muito artificial, divorciada das características da peça e dos personagens. Os numerosos enxertos encaixados no texto, não sei se pelo tradutor ou pelo diretor, são inúteis: não contribuem com nenhuma idéia interessante, situam-se num diapasão intelectual furos abaixo do nível de Mrozek, e alongam desnecessariamente o já em si muito esticado espetáculo.

Também na direção, ao lado de muita criatividade autêntica e inspirada, há recursos fáceis e inúteis: os forçados efeitos de *nacionalização* (e nem por isso o espetáculo torna-se mais brasileiro, mais facilmente assimilável pelo nosso público); a linha de ninfomaníaca imposta a Renata Sorrah; a ênfase excessiva dada às tendências ditatoriais do personagem de Artur, quando na realidade esse personagem é muito mais um romântico levado involuntariamente à condição de tirano pela alienação do seu romantismo.

A magnífica soltura do elenco, e a minúcia do trabalho dos atores, em cujos detalhes está sempre presente o dedo de Haddad, superam entretanto as deficiências parciais da realização. No confronto das três gerações representadas no elenco só há vencedores. É uma alegria constatar o rendimento que os veteraníssimos Sadi Cabral e Elsa Gomes conseguem alcançar numa peça eminentemente contemporânea. É uma alegria sentir que a geração intermediária continua em plena forma, através do surpreendente senso de humor de Teresa Raquel e sobretudo da antológica composição de Sérgio Brito, pateticamente cômico, não obstante alguns ligeiros descontroles de *do s a g e m*. É uma alegria sentir que os jovens não ficam atrás: Roberto Bonfim desenha Edek com uma nitidez monolítica, e Renata Sorrah, embora numa linha discutível, dá ao seu personagem uma vida esfuziante. Mesmo Ari Coslov, a presença menos brilhante do elenco, mostra um trabalho respeitável, cujas falhas devem ser atribuídas tanto à inexperiência do intérprete como ao caráter extremamente ingrato do papel, agravado por uma concepção muito subjetiva imposta pela direção.

Tango é até agora o mais expressivo ato de coragem da temporada teatral, é a sua primeira manifestação dotada de personalidade criativa indiscutível.

Jornal do Brasil – Rio de Janeiro, 15 de julho de 1972
Entrevista a Yan Michalski

MROZEK

O que mais chama atenção no rosto de Slawomir Mrozek é o seu sorriso quando ele fala. Não é um sorriso alegre; é um sorriso inseguro, às vezes quase pedindo desculpas; mas também um sorriso de inteligente ironia; o sorriso de alguém que está procurando o seu lugar dentro de uma cena que ele acha uma farsa bastante amarga. Não é fácil conversar com Mrozek, num primeiro contato. Sente-se que as perguntas provocam dentro dele uma reação interior que é apenas parcialmente e superficialmente traduzida pelas respostas que ele dá. As palavras vêm hesitantes, aos arrancos, e terminam em geral antes que o interlocutor tenha a impressão de que o assunto foi efetivamente esgotado. É como se o escritor não tivesse muita convicção de que vale a pena esforçar-se por derrubar as barreiras que sempre existem nesse tipo de contato; como se sentisse, quem sabe, que o muito que tem a dizer está mais presente e completo na sua obra do que jamais poderia estar numa conversa formal; e sobretudo como se quisesse evitar qualquer afirmação que pudesse soar como uma certeza: o tom que predomina nas suas inflexões é de uma permanente auto-interrogação e dúvida.

A impressão que me ficou foi a de uma pessoa um tanto triste e deslocada, mas que tem os olhos da sua inteligência terrivelmente abertos para o mundo, talvez para tentar descobrir nele, apesar de todas as farsas, um sentido e uma razão de ser.

Uniformidade e Pulverização

- Qual é a sua profissão, Sr. Mrozek?

- É uma boa pergunta, para começar. É justamente uma pergunta que me dá o que pensar, cada vez que preencho uma ficha. No fundo de mim mesmo, tenho a maior dificuldade em considerar o ato de escrever como uma profissão. Por outro lado, é a ocupação com a qual ganho a vida, então sou rotulado como escritor; e no nosso tempo escrever já é reconhecido como uma profissão igual a qualquer outra. Portanto, quando me perguntam digo que sou escritor profissional, mas a palavra profissional vem no caso sempre misturada com certa dose de desorientação e perplexidade.

Não me sinto, especificamente, um escritor teatral. Só o sou na medida em que ganho a vida com isso, no meu caso é mais fácil, porque sou conhecido através do teatro. Mas publico livros de prosa, também: só que nunca acontece que eles se tornem *best sellers*. Tem um lado dentro de mim que só se pode expressar através do teatro, mas tem também um outro lado que só se exprime através de prosa. E foi pela prosa que comecei, uma prosa muito simples: uns folhetins humorísticos. Gradativamente, a coisa foi se complicando, até chegar à literatura chamada *pura...*

- Aqui no Brasil conhecemos a primeira fase da sua obra, mas pouco sabemos das suas peças mais recentes. O que tem escrito ultimamente?

- Depois de *Tango*, que é de 1963, escrevi quatro peças, que já foram montadas em vários países europeus, e estão para ser montadas em outros países. A última se chama *Feliz Acontecimento*, as outras são *Waclaw*, *Segundo Serviço*, e *O Profeta*. Esta última é em um ato, e as outras são de duração completa. O que há de novo nestas peças? Bem, uma delas foi escrita com uma técnica completamente nova para mim, eu diria a técnica do teatro elisabetano, pois foi ele que me serviu de modelo, e acho que aprendi muito com essa experiência.

- Pelo menos na primeira fase da sua obra, parece haver certa preferência por peças em um ato. Há alguma razão para isso?

- A explicação é simples: é mais fácil armar uma peça em um ato. Mas reconheço que como espectador prefiro ir ao teatro ver uma peça única que ocupa o programa todo; é mais fácil concentrar-se, familiarizar-se com o que acontece em cena. Num programa de três peças curtas, mesmo quando são de um mesmo autor, há sempre quedas, soluções de continuidade.

- Escreve sempre em polonês, mesmo agora quando trabalha fora de seu país? Acha que há algum aspecto especificamente polonês na sua obra?

- Escrevo sempre em polonês. Quanto à segunda pergunta, é difícil responder... Afinal, eu também sou uma parte da Polônia, pelo meu nascimento, formação, educação. É muito difícil para mim observar-me e constatar até que ponto esse fator intervém na minha obra, mas logicamente isto deve acontecer; a prova é que a melhor receptividade tem sido alcançada pelas minhas peças sempre junto aos poloneses. Mas se alguma coisa não passa aos estrangeiros, acho que são apenas detalhes, e nas peças escritas fora da Polônia, esses detalhes são ainda menos importantes. Concordo que em *Tango* há certas coisas que são muito da Europa Central, mas não são elas que constituem o verdadeiro problema, senão a peça não poderia ter sido representada (e bem recebida) por exemplo, no Brasil. Não são estas coisas que impedem a vitalidade de uma peça num palco estrangeiro.

- Costuma ir muito ao teatro?

- Para dizer a verdade, não; vou pouquíssimas vezes. É difícil dizer por que: há muitas razões, todas igualmente válidas.

- No teatro contemporâneo, há alguma tendência ou tipo de experiência que lhe pareça particularmente interessante?

- Não, não vejo nenhuma tendência que me atraia. Pelo contrário, vejo em torno de mim uma pluralidade desencadeada, a diversidade a mais extremada, a confusão. Vivo agora em Paris, portanto sou testemunha dessa confusão que invadiu o teatro; não se sabe mais o que acontece, por que e como. Nenhuma experiência particular nessa confusão me sensibiliza pessoalmente. Então, admito que a reação mais fácil é dar as costas...

E Grotowski? Teve algum contato com ele?

- Um contato não muito estreito; vi dois dos seus espetáculos, e também não consigo me identificar muito com o que ele faz. Talvez porque ele é um fenômeno puramente teatral, enquanto eu me considero um escritor, e me preservo como escritor, não sou um homem de teatro.

- Depois que deixou a Polônia, o senhor passou a residir na Itália, e agora está morando em Paris. Essas escolhas tiveram algo a ver com o ambiente propício à criação que possa existir nestes lugares?

- Não, não foi minha escolha. Como sempre na vida, as coisas não são ditadas por motivos precisos, mas simplesmente acontecem; e as justificativas vêm depois. Sabe, a gente é um pouco empurrado na vida, para cá, para lá, e tudo que se pode fazer é tentar se instalar, se adaptar da melhor maneira possível.

- Posso saber o que achou da encenação carioca de *Tango*?

- Achei muito interessante, não só em função especificamente da minha peça, mas também porque nunca vi teatro brasileiro antes, e achei que ele tem certa particularidade na maneira de representar, na atmosfera, que me pareceu muito atraente. Essa particularidade reside sobretudo na maneira de os atores se comportarem em cena, de se apresentarem, de agirem. É uma facilidade do jogo corporal, uma agilidade incrível, uma elegância, uma maneira de ser elegante e eficaz, e que funciona mesmo quando uma determinada ação de um ator não corresponde muito à cena que ele está interpretando. Por assim dizer independentemente da cena, a ação e a

expressão do ator, mesmo que não seja a expressão mais apropriada, ainda assim tem um valor em si, um valor estético. O que o ator faz não é nunca morto nem vazio, é sempre cheio e vivo.

- Suas peças têm sido muito representadas em Nova Iorque, nos Estados Unidos em geral?
 - Nova Iorque é uma coisa, Estados Unidos outra bem diferente. Em Nova Iorque, houve um espetáculo com peças minhas no La Mama, e uma montagem de Tango na off-Broadway, e eu também muito representado por grupos não profissionais. Tive produções profissionais em Washington e na Califórnia; mas sou sobretudo representado nos Estados Unidos por grupos das universidades, dos clubes, das municipalidades, enfim de toda espécie de organizações como existem tantas por lá. No último relatório, que recebi há dois anos, constava que minhas peças estavam sendo levadas por 80 grupos não profissionais, e desde então o número deve ter crescido ainda. Isso me dá um prazer muito grande, saber que sou adotado por um público não profissional por assim dizer, e que minhas peças são feitas por grupos espontâneos e autênticos, que fazem teatro por prazer.

- Gosta de cinema?

- Como espectador, gosto muito, como todo mundo. Como profissional, não tenho interesse, não vejo a menor ligação entre o cinema e o meu trabalho.

- Poderia identificar alguma influência que tenha contribuído para definir o rumo do seu trabalho na sua primeira fase?

- O período dos meus 20 anos aos meus 30 anos foi uma época muito difícil na História da Polônia, a vida teatral era limitada a programas impostos pela política geral, não havia chance para ver a pluralidade das experiências, enfim, tivemos uma juventude teatral bastante pobre e frustrada. Lembro-me que um grande acontecimento foi a visita do Berliner Ensemble de Brecht, foi uma abertura enorme não só para mim como para todo o teatro polonês. Ainda assim, Brecht foi muito criticado pelos ideólogos e dirigentes oficiais, mas sua posição era bastante forte para que ele pudesse resistir. Mas nessa época, quando o teatro do absurdo já nascia, na Polônia estávamos ainda num século XIX oficialmente fixado. Se a situação não tivesse mudado, se as fronteiras não se tivessem depois tornado menos fechadas e menos estanques, creio que eu não teria sabido escapar a essas limitações, não teria tido possibilidade de me desenvolver, de criar outras coisas.

- A sua perplexidade diante dos rumos do teatro atual significa que na sua opinião o teatro não tem mais sido capaz de traduzir o mundo de hoje?

- Isso eu não saberia julgar. Mas tudo hoje tornou-se tão dividido que quando você fala o *teatro*, devo perguntar: que teatro? E para quem? Existem tantos públicos, cada um tem o seu teatro, as suas exigências particulares. Eu sou bastante a favor da pluralidade, pois sofri a experiência de uma uniformidade terrível, e, portanto, estou convencido de que a pluralidade é sempre preferível à uniformidade; mas por outro lado o que se vê hoje já é demais, não se trata mais de pluralidade, e sim de pulverização. Cada tendência poderia traduzir *um* mundo, mas não *o* mundo, porque este também não existe mais, no seu aspecto global.

- Quando escreve, visualiza de alguma forma o espetáculo que poderá resultar da sua peça?

- Talvez eu sinta uma certa tonalidade audiovisual... é como se pedíssemos ao médico que descreva os primeiros minutos ou os primeiros dias da vida de um ser humano – é a famosa disputa teológica de saber quando a vida começa, como situar esse momento. A mesma coisa refere-se ao momento em que uma obra teatral passa a ter vida.

Costuma acompanhar os ensaios das suas peças?

- Às vezes, mas não é minha exigência, tudo depende das circunstâncias, depende se é um diretor com quem tenho diálogo. Habitualmente, prefiro ficar à distância.

- E nunca sentiu vontade de dirigir as suas peças?

- Sim, talvez..., mas nunca tive oportunidade, nunca tive condições ideais para isso.

- Aconteceu-lhe muitas vezes não se reconhecer num espetáculo baseado num texto seu?

- Mas é o que acontece sempre! Mesmo no melhor dos casos, o espetáculo já é uma coisa estranha, não é mais aquela coisa que saiu de dentro de mim e foi embora, está em outra parte. O fato em si é normal; ainda assim há vários graus. Às vezes o que vejo é tão diferente de mim... Bem entendido, reconheço aos diretores a sua liberdade de criação, mas exijo sempre que dêem uma explicação, uma justificação do que fazem. O teatro é uma arte concreta, não é uma coisa nebulosa, tudo que se faz no teatro deve ser fundamentado, justificado, nada deve ser gratuito. A meu ver só os incapazes proclamam que o teatro é uma arte impressionista, vaga. Não: o teatro é muito exato, preciso. Então, dou liberdade completa aos diretores, à condição de que justifiquem o que fazem.

UM ESCRITOR EXILADO

Slawomir Mrozek, o mais conhecido autor teatral polonês da atualidade, passou alguns dias no Rio, a convite de Teresa Rachel, produtora e intérprete da peça mais famosa de Mrozek, *Tango*, que vem sendo muito bem recebida pelo público carioca.

Nascido em 1930, Mrozek tornou-se conhecido na Polônia, e logo depois também na Europa Ocidental, logo através das suas primeiras peças: *Os Policiais*, *O Peru*, *Striptease*, *Em Alto-Mar*, *Karol*. Escrito em 1963 e montado pela primeira vez em 1965, *Tango* consolidou a sua fama como um dos mais originais dramaturgos da atualidade. Formalmente ligado ao teatro do absurdo, Mrozek é no entanto um escritor mais engajado do que a quase totalidade dos seus colegas ocidentais: seus personagens grotescos, colocados em situações aparentemente irreais, põem em questão alguns dos mais dolorosos conflitos sociopolíticos do nosso tempo; mas o fazem sempre de uma maneira suscetível das mais diversas interpretações. Talvez por isso, as peças de Mrozek têm provocado vivas polêmicas em todos os lugares onde têm sido encenadas. Em 1968, após ter assinado um manifesto protestando contra a invasão da Tcheco-Eslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, Mrozek passou a residir e trabalhar permanentemente na Europa Ocidental. Além de dramaturgo, ele é também romancista, e a sua última coletânea de contos valeu-lhe recentemente um importante prêmio literário na Áustria.

Jornal do Brasil, 27 de setembro de 1972
“Tango” continua de pé, por Yan Michalski

Confesso que fui ao Teatro Teresa Raquel com o coração na mão, para rever o – segundo tudo indicava estropiado – *Tango*. Parecia-me inevitável que o espetáculo, cujo grande força residia precisamente no fato de ser defendido por um elenco brilhante e fundido num grupo homogêneo pela vontade unificadora de um diretor de personalidade excepcionalmente poderosa, estaria fatalmente desvirtuado pela substituição de cinco dos seus sete intérpretes; principalmente sabendo-se que o encenador não pôde ou não quis ensaiar pessoalmente os substitutos.

Claro que não podia deixar de haver uma certa queda: o que não existe mais é aquela marcante sensação de que os sete intérpretes constituem uma família, formada e consolidada ao longo de alguns meses de preparo em conjunto, durante o qual Amir Haddad transmitiria a todos eles uma certa noção – consciente ou intuitiva, isto não vem ao caso – daquilo que se esconde por trás das palavras de Mrozek. Também muitas nuances da interpretação perderam-se inevitavelmente; sente-se que o desempenho das duas atualmente únicas *sobreviventes* do elenco original, Teresa Raquel e Elsa Gomes (esta devendo também sair nos próximos dias, para ser substituída por Iracema de Alencar), é agora mais rico em matizes, em recursos de malícia subtendida, do que o dos seus cinco colegas, que não participaram do mesmo processo de lenta elaboração.

Ainda assim, *Tango* continua um espetáculo de alta qualidade; e, surpreendentemente, a direção de Amir Haddad revela-se tão poderosa que a sua visão geral e a sua vibração resistem a todas estas substituições realizadas sem a presença do encenador. Quem for assistir a *Tango* agora, nas suas últimas semanas de apresentação, sem ter conhecido a versão original, pode ter certeza de que verá uma realização que nas suas linhas gerais não foi absolutamente deturpada.

Entre os novos intérpretes, algumas surpresas muito agradáveis. Uma delas é Ivã Seta no difícil papel de Artur. Continuo discordando um pouco da linha geral dada ao personagem, que a meu ver seria mais um angustiado intelectual romântico do que um tiranete nazistóide; mas Ivã Seta defende a linha adotada com plena coerência, nitidez de desenho e forte presença cênica, apesar de alguns desnecessários recursos de super-representação no último ato. Paulo César Peréio, numa imitação menos composta e mais descontraída do que a do seu antecessor, é um Edek brilhante, de uma graça lúcida e incômoda. Francisco Dantas faz o velho Eugênio com uma sobriedade que, dentro de uma encenação tão exuberante, resulta talvez um pouco apagada, mas não deixa de ser digna e correta. A composição de Jaime Barcelos como Stomil tem grande fôlego farsesco e simpática consistência autocrítica. O ponto mais vulnerável na nova distribuição é (por enquanto, pois só entrou outro dia, e com pouquíssimos ensaios) Selma Caronezzi, que agrava a linha a meu ver deturpada de Aline, já adotada na versão original, com uma aparente incompreensão pessoal do texto e do personagem.

O fascínio do texto de Mrozek continua de pé, da mesma forma que o encanto da concepção de Amir Haddad, discutível, subjetiva a ponto de tornar-se às vezes arbitrária, mas sempre admiravelmente criativa e cheia de vitalidade teatral.

Jornal do Brasil, 13 de janeiro 1978

“Os Emigrados” ou o prazer de pensar, por Yan Michalski

Numa certa altura de *Os Emigrados*, o intelectual AA pergunta ao operário XX: “Mas você nunca pensou em pensar um pouco mais?” O outro responde: “Isto não. Vê la se eu sou besta...” AA reage: “O pensamento não é uma besteira.”

O pequeno dialogo simboliza a posição de *Os Emigrados* dentro do momento teatral brasileiro. O texto de Mrozek devolve-nos um dos mais intensos prazeres que o teatro é capaz de proporcionar: o prazer de pensar. Mas o teatro tem sido tão avaro em proporcionar-nos esse prazer que muita gente estranha quando ele chega a ser oferecido. A glorificação das forças irracionais do ser humano que dominou os palcos durante alguns anos parece ter cedido lugar, nas últimas temporadas, a um outro tipo de anti-intelectualismo: proclama-se a reabilitação da palavra, mas só se aceita a discussão veiculada pela palavra se ela vier sob a forma de um impacto emocional suficientemente forte (ou, as vezes, óbvio) para dispensar um esforço ativo da matéria cinzenta do espectador. Bom exemplo desta atitude foi a desinteressada recepção reservada a essa obra-prima de raciocínio teatral que é *Seis Personagens*. Dizer, como foi dito com outras palavras, que a diabólica demonstração lógica de Pirandello já era equivalente, em termos, a assumir a posição de XX: “Pensar um pouco mais? Vê la se eu sou besta...”

Ora, não só o pensamento não é uma besteira como também, conforme *Os Emigrados* prova, pode conduzir a um intenso gozo emocional. O dialético pingue-pongue de ideias entre os dois exilados exige, para ser assimilado, antenas ligadas e concentração sustentada. Mas se acompanharmos de perto o raciocínio contido em cada sequência de falas, acabaremos comovidos não só pelo destino dos dois personagens, mas também pela sensação de enriquecimento das nossas próprias perspectivas em relação a um assunto que diz respeito a todos nós: a liberdade.

Pois é bem disso que se trata: de uma discussão sobre a liberdade. Não creio indispensável estabelecer, como Otto Lara Rezende faz no bonito ensaio publicado no programa, explícitos paralelos entre a situação-limite dos personagens de Mrozek e a dos exilados brasileiros espalhados pelo mundo: este aspecto, é claro, pode interessar-nos particularmente – mas a temática do texto é claramente mais ampla. Na realidade, o grito essencial que ouço na peça é o desesperado berro de alguém que constata nada menos do que a virtual impossibilidade de uma autêntica liberdade individual no mundo atual, em qualquer regime e para qualquer classe social. As duas *displaced persons* vindas do indefinido país pobre regido por um Governo de força, e que durante duas horas entregam-se a um duelo verbal de vida e morte no miserável porão de uma capital qualquer do Ocidente democrático, estão simplesmente condenados à escravidão, onde quer que estejam. Na sua pátria, o intelectual era um escravo do medo que sentia do regime repressivo, medo este que, é verdade, estimulava o seu potencial criativo, mas ao mesmo tempo o impedia de colocá-lo em prática. No exílio, ele passa a ser escravo não só do isolamento, mas também da falta de medo: perdendo a motivação que se condicionou a encontrar na sensação do medo, ele perde também a esperança de vir a escrever a obra-prima sobre a escravidão, que justificaria a sua passagem pelo mundo. Já o operário era, na sua pátria escravo da sua extrema pobreza e falta de perspectivas; no Ocidente, ele se torna escravo de sua compulsão de ganhar dinheiro, que lhe permitirá, segundo a sua visão utópica, retornar à sua terra na condição de um homem livre. Quando, na hora da verdade, o operário rasga o dinheiro que amealhou a preço de um esforço animalesco, e o intelectual rasga as anotações da obra-prima que o mantinha escravo de uma ilusão, ambos cometem gestos simbólicos através dos quais parecem romper os seus respectivos grilhões; e no entanto, continuam tão ou mais escravos quanto antes, só que agora mais conscientes de que para

nenhum dos dois existe qualquer caminho para um mínimo de independência política, econômica ou existencial.

É difícil concordar com uma visão tão niilista do destino do homem contemporâneo; mas Mrozek junta seus argumentos com um rigor tão inflexível que fica difícil apontar qualquer falha no seu raciocínio. O que reforça, aliás, o brilho da sua argumentação, e a protege contra os eventuais excessos de um verbosismo mais literário do que dramático, é o seu demolidor manejo da ironia. Quando utilizado desta maneira, o humor torna-se uma arma crítica irresistível, tão diferente da reacionária comicidade grossa com a qual os nossos pornochanchadistas pretendem legitimar, a pretexto de sátira de costumes, as suas caixas registradoras.

Na sua estreia como diretor, Ipojuca Pontes percebeu corretamente que um texto como este exige, antes de mais nada, sobriedade e clareza de exposição. Pena que na sua inexperiência tenha confundido um pouco esta linha com timidez criativa. Sem fugir da sobriedade pretendida, teria sido possível desenhar com os corpos dos dois intérpretes imagens mais sugestivas do seu terrível conflito, e sobretudo imagens mais variadas, menos apoiadas em redundantes e monotonamente enfáticas marcações de frente para a plateia. Mas Pontes compensa até certo ponto esta deficiência de encenação, revelando-se um firme e consciente diretor de atores. Ele conduz os seus excelentes escolhidos intérpretes a desempenhos brilhantes, lúcidos e ricos em intenções. Sebastião Vasconcelos realiza um trabalho magistral: descontando os momentos iniciais de cada ato, ligeiramente super-representados, ele compõe o operário com uma sinceridade, uma expressividade facial e gestual e uma adequação de intenções que tornam o personagem altamente patético, sublinhando particularmente o seu primitivismo que lhe torna difícil a verbalização de sua surda revolta. Rubens Corrêa talvez impressione menos à primeira vista, porque o vemos tão parecido consigo mesmo: mas seu trabalho é tão rico quanto o do parceiro. Simplesmente com a sua rara inteligência interpretativa, ele encontra na sua maneira física de ser tão convincentes afinidades com o que poderia ser o comportamento do personagem que qualquer composição exterior torna-se supérflua. O que existe é uma exatíssima composição interior, que em cada trecho nos mostra com cristalina clareza o que AA sente, pensa e pretende. Um duelo interpretativo como este é uma festa para o espírito.

O porão criado por Hélio Eichbauer assemelha-se, corretamente, a uma espécie de inferno, sem que haja qualquer sugestão óbvia neste sentido. Faz falta talvez, apenas, alguma espécie de teto, que tornaria mais tangível a sensação de esmagamento, essencial no texto.

Apesar de alguns tempos mortos, sobretudo na segunda metade do primeiro ato, resultantes de excessos literários do texto e de indecisão na marcação, *Os Emigrados* é uma realização de uma densidade que só deixará indiferentes os que acham que pensar cansa e faz mal à saúde.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 de julho de 1977
 Por Yan Michalski

Um dos poucos espetáculos experimentais de inegável interesse lançados este ano, *Strip-tease em Alto-Mar*, de Slawomir Mrozek.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1977
Mrozek em Casa de Estudantes, explodindo consciências, por Yan Michalski

Um dos poucos espetáculos experimentais de inegável interesse lançados este ano, *Strip-tease em Alto-Mar*, de Slawomir Mrozek ocupará a partir de quarta-feira, e por três semanas, o Teatro Experimental Cacilda Becker. O Grupo Corpo Presente, responsável pela iniciativa, é dirigido por Mario Teles Filho, que está também no elenco [...]. no seu novo local esta metáfora sobre o medo poderá ser visitada e discutida mais amplamente do que tem sido até agora, na Casa do Estudante Universitário.

PROGRAMA

Grande Teatro apresenta
 Um tigre no banheiro
 Teatro Glória, Rua do Russel, 632

“Cuidado com o tigre”, por Yan Michalski

Se você está pensando, leitor-espectador, que no seu banheiro não há e nunca haverá um tigre escondido, você vai se dar mal um dia. Muito antes do que você supõe. Quer um conselho? Faça um exame de consciência nas suas tabulações, no seu aquecedor, por baixo dos azulejos.

Já fez? Sua consciência está limpa? Não viu tigre coisa nenhuma? E daí? Pedro Ohey também não viu. Mas o tigre estava lá. Em todo o caso, as consequências do tigre estavam. Pedro Ohey que o diga.

As consequências do tigre não são sopa. Se você, sem o saber, hospeda um tigre no banheiro, toda a sua vida, que você acredita certinha, e solidamente estruturada, pode ruir num abrir e fechar de olhos. Você verá que sua mulher não é o que você pensava. Que seu lar, doce lar, sagrado lar, não é doce nem, muito menos, sagrado. Que você, sem se dar conta, está permanente na mira de uma anônima legião de cientistas, funcionários, diretores de circo, diplomatas, cobradores de impostos, que ao menor sinal de presença de tigre na sua casa vão se precipitar para cima de você, acabar com a sua gostosa rotina, exigir-lhe um sacrifício para o qual você absolutamente não se achava predestinado.

Você nunca pensou que ao comprar a sua entrada para este teatro, você estava adquirindo o direito de ser informado de tantas coisas inesperadas a respeito da sua vida, de tantos perigos que o estão rondando. Acontece que Mrozek, mesmo sendo um autor ligado ao chamado teatro do absurdo é um escritor altamente didático. Ele quer que você aprenda a desconfiar de tudo aquilo que, lá fora do teatro, apresenta enganadoras aparências de certeza tranquilizadora. Se você não conseguir enxergar a lição é porque você já está com a vista cansada, como Pedro Ohey estava ficando quando o tigre foi descoberto no banheiro dele.

Cuidado com o tigre!

Agora, se você me perguntar se ir para a estepe é uma solução, eu lhe direi francamente que não sei. Será que o banheiro na estepe não tem tigre?

Jornal da tarde, O Estado de S. Paulo, 5 de abril de 1978
Por Sábato Magaldi

Strip-tease recomenda-se aos espectadores que não veem o teatro como mero passatempo, mas o utilizam para um mergulho no próprio íntimo.

Jornal da Tarde, SP, 5 de abril de 1978
Um mergulho no próprio íntimo – Para quem o teatro não é passatempo, por Sábato Magaldi

Trabalho experimental no bom sentido, ágil, vivo, provocante – isso é o que de imediato sugere “Strip-Tease”, cartaz da Sala do Meio do Teatro Ruth Escobar. Ao invés de procurar um texto de fácil comunicação, o Grupo Corpo Presente, do Rio de Janeiro, valeu-se de uma peça do dramaturgo polonês Slawomir Mrozek, que recusa os esquemas rotineiros e se lança a uma indagação mais alta.

Como intento, tudo é louvável na montagem, das preocupações do autor de Tango ao estilo circense adotado pelo elenco para aproximar-se da plateia. Chego a dizer que prefiro essa pura intenção, mesmo se devo julgá-la em parte frustrada nos resultados, a uma tentativa menos ambiciosa, embora cumprida na totalidade. Esse ponto de partida me permite – creio – não deixar de lado nenhum problema que me ocorreu.

Mrozek tem um procedimento intelectual, anti-realista, que apela para a inteligência e o raciocínio. Seu estilo não é o da ficção espontânea, em que a narrativa se aparenta à linguagem do cotidiano. Como exercício mental, inclusive, “Strip-Tease” desloca o espectador de sua costumeira preguiça. Sem que esteja em face de uma charada, é necessário um esforço para a apreensão do sentido de cada cena e do debate sobre a liberdade, que dois homens empreendem.

Pode parecer heresia: o jogo imaginário de Mrozek, nessa peça, não me convence. Ele se deleita numa construção em que o cerebralismo dessora uma possível verdade humana. Há certos diálogos, sem dúvida inteligentes, que acabam por parecer paradoxos vazios. As discussões muito teóricas do dramaturgo prestam-se mais ao ensaio do que ao teatro. No palco, esse tipo de análise tende a prescindir da presença do ator.

Ouçá-se, por exemplo, esta fala: “Que é a liberdade? É poder escolher. Enquanto estou aqui, sabendo que posso sair por esta porta, eu sou livre. Ao contrário, no momento em que me levantasse de minha cadeira e partisse, eu teria escolhido, portanto eu teria limitado minhas possibilidades de agir, e por isso teria perdido minha liberdade. Eu me teria tornado escravo de minha saída”. Outras conjecturas a respeito de liberdade interior e exterior conduzem também, em “Strip-Tease”, a falas um tanto desfrutáveis, do gênero que serve para ilustrar almanaques.

O sensível conjunto carioca deve ter percebido as armadilhas oferecidas pelo texto e tentou contorná-las por meio de uma encenação popular, que de imediato estabelecesse uma empatia com a plateia. O contrário do intelectualismo árido seria a comunicação circense e, assim, os interpretes não só se vestem de palhaços, mas brincam o tempo todo com o público. Mesmo antes de se entrar na sala, há um perigoso introito na escadaria, com diversões mais ou menos bem sucedidas, dependendo da receptividade de cada um. Metafísica e riso seriam os aparentes antípodas que o elenco desde o início pretende conciliar.

A simplicidade e a simpatia dos recursos utilizados por Leila Cardia e Mário Telles Filho (também diretor) logo estabelecem um elo com a plateia. Jovens inteligentes, eles liberam com garra as próprias indagações. Sente-se que a peça serve de veículo para a sua perplexidade, falando, dessa forma, ao espectador aberto. Confesso, porém, que teria curiosidade de assistir a uma encenação mais ortodoxa, isto é, em que os valores do texto se transmitissem de maneira mais direta e seca, para concluir a respeito de sua eficácia. Sejam quais forem os fundamentos teóricos da montagem de Mário Telles Filho, o espetáculo, acompanhado os diálogos e as rubricas do texto, termina um tanto abruptamente, e deixa o público desorientado. A culpa cabe a Mrozek, mas, se o diretor tomou a liberdade de adotar a linha circense, poderia ter encontrado um desfecho menos frustrante.

“Strip-Tease” recomenda-se aos espectadores que não vêem o teatro como mero passatempo, mas o utilizam para um mergulho no próprio íntimo.

Jornal da Tarde, SP, 13 de dezembro de 1984

Um espetáculo sério, áspero, sem concessões, por Sábato Magaldi

Às vezes, não tão frequentemente quanto seria de se desejar, o palco supera o papel de arte menor e se propõe promover um mergulho em profundidade nos problemas humanos. Essa ambição, bem-sucedida, aparece em *Os Emigrados*, do autor polonês Slawomir Mrozek, em cartaz no Teatro Cenarte.

Não se trata de espetáculo que se possa recomendar indiscriminadamente. Para apreciá-lo, o público precisa gostar de situações-limite, de debates sobre a razão de ser no mundo, de indagações a propósito do significado da liberdade. O texto estabelece um diálogo exigente, que nunca perde a teatralidade, mas se aproxima a cada momento de difíceis regiões transcendentais.

O rigor do conflito entre um intelectual, identificado apenas como AA, e um operário (XX), numa noite de Ano Novo, no subsolo nada cômodo de uma residência de exílio, descende daquela “luta de cérebros” que se tornou a marca de fábrica da extraordinária dramaturgia strindberguiana (se Mrozek, sobretudo na grande peça *O Tango*, apresenta pontos em comum com o teatro do absurdo, em *Os Emigrados* essa filiação me parece de todo improcedente).

São ambos egressos de um país em que se instalou a ditadura – e sabe-se que o autor, depois da invasão da Checoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, decidiu transferir-se para Paris. O relacionamento, em outras circunstâncias, talvez fosse impossível. Aqui, os dois bebem juntos, e o intelectual admite estar expiando uma culpa, os pecados dos ancestrais, que nunca beberam com os do operário: um pecado nacional.

Mas o tema não se esgota nas discussões óbvias relativas a senhor e a escravo. Mrozek vai mais longe nas indagações e afirma que “toda a literatura a respeito da escravidão é falha. 9...) que sabem eles da escravidão interior, fechada em si mesma, que não sente sequer a tentação de se transcender? Da escravidão que se alimenta de si mesma?” Vê-se, por essa simples réplica, que a peça procura remexer mais seriamente as feridas das personagens. E o intelectual pode dizer ao operário: “Porque você é um escravo. Lá você é um escravo do Estado. Aqui da sua própria ganância”.

Basta a provocação para o operário, que escondia o dinheiro, com o intento de retornar um dia para a mulher e os filhos, rasgá-lo em pedaços irrecuperáveis. Repetindo conceito demasiadamente analisado na filosofia, o intelectual acrescenta que o operário tem o direito de se enforcar: “O suicídio é o supremo direito do homem livre, a derradeira afirmação da sua liberdade”. O quase desmoração individual não impede que as últimas palavras sejam de esperança.

O intelectual fala que “o trabalho dará o pão e a lei – a liberdade. Porque a liberdade será a lei e a lei, a liberdade. Não é o que estamos procurando? Não é o que todos nos propomos? E, se temos uma finalidade comum, se todos queremos a mesma coisa, o que nos impede de criar uma comunidade, uma boa comunidade?”.

Embora a última situação, sobre a qual se fecha o espetáculo, seja o ronco de um e o soluço solitário de outro, o diretor Antônio do Valle viu com inteligência, em *Os Emigrados*, uma metáfora que se aplica perfeitamente ao exílio brasileiro, em nossa própria terra. E a encenação se articula com densidade e competência. Um trabalho sem concessões, sério e áspero.

Valeu-se ele de bem orquestrado conjunto: as atuações impecáveis de João Carlos Couto (o intelectual) e Zé Carlos Machado (o operário), sem que os dois caíssem nos clichês habitualmente atribuídos às respectivas categorias profissionais: os cenários e figurinos sugestivos de Carlos Eduardo Colabone, em que pedaços de cano sublinham a atmosfera asfíxiante; e a precisa direção musical de Oswaldo Sperandio. Uma promissora estreia de *Esfinge Teatral*.