

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:

MIGRAÇÕES, DIÁLOGOS INTERCULTURAIS

Florianópolis, v.1 n. 31, p. 186 - 205, jun. 2025

E - ISSN: 2595.0347

Entrevista com Ines Pasic

Ines Pasic

Gaia Teatro (Lima, Peru)

Entrevistadores: Liliana Pérez Recio e Paulo Balardim

Universidade do Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil)

Transcrição e tradução: Camilly Fortes Ertle e Liliana Pérez Recio

Universidade do Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil)



Figura 1 – *Ines Pasic* (photo: companiagaiateatro.com)

Foto retirada do site: <https://www.klpteatro.it/ines-pasic-intervista-incanti>

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701312025186>

Entrevista com Ines Pasic¹

Ines Pasic² / Entrevistadores: Liliana Pérez Recio³ e Paulo Balardim⁴
Transcrição e tradução: Camilly Fortes Ertle⁵ e Liliana Pérez Recio

Resumo: A entrevista com Ines Pasic, artista de origem bósnia radicada no Peru, aborda sua trajetória no mundo do teatro de animação e da música. Inicialmente pianista, Pasic encontrou na pantomima e na manipulação de objetos uma nova forma de expressão, frequentemente combinando essas artes com a música em suas performances. Ela discute a influência de suas viagens e vivências em diferentes culturas em suas criações musicais e teatrais. Seus espetáculos frequentemente exploram temas pessoais e são marcados pela expressividade corporal e pela integração da música como elemento narrativo e atmosférico.

Palavras-chave: Ines Pasic; Títeres corporais; Teatro de animação; Teatro de títeres; Migração.

Interview with Ines Pasic

Abstract: The interview with Ines Pasic, a Bosnian artist based in Peru, discusses her journey in the world of animation theater and music. Initially a pianist, Pasic found a new form of expression in pantomime and object manipulation, often combining these arts with music in her performances. She discusses the influence of her travels and experiences in different cultures on her musical and theatrical creations. Her shows frequently explore personal themes and are marked by bodily expressiveness and the integration of music as a narrative and atmospheric element.

Keywords: Ines Pasic; Body puppets; Puppetry; Puppet theater; Migration.

¹ Data de submissão do artigo: 01/06/2025. | Data de aprovação do artigo: 09/06/2025.

² Artista de origem bósnia e atualmente residente no Peru. Ines é uma das principais figuras no cenário internacional de animação de títeres corporais. Com formação no Conservatório de Sarajevo, ela desenvolveu um estilo artístico único, que combina técnicas de animação, mímica e dança. Suas obras já foram apresentadas em mais de 400 festivais internacionais em países como Japão, EUA, Canadá, França, Espanha, Brasil e Argentina, e foram reconhecidas com diversos prêmios. E-mail: gaiateatro.produccion@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7790-6249>.

³ Professora do Departamento de Artes Cênicas da UFMA, foi professora colaboradora do CEART-UDESC, nos anos de 2023 e 2024. Com Doutorado em Teatro pelo programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil, é Bacharel em Arte Teatral pelo Instituto Superior de Arte (Cuba-2000) e Licenciada em Teatro pelo Instituto Ítalo Brasileiro, São Paulo, 2022. Entre 2010 - 2022 trabalhou como fundadora e diretora - El Arca, Teatro Museo de Títeres, Oficina del Historiador de la Ciudad. E-mail: bastianybastiane@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3768-9599>.

⁴ Professor Associado na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes, Design e Moda - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Pós-doutorado em Teatro de Animação (Université Paul Valéry-Montpellier III/2019), Doutor em Artes Cênicas (PPGT - UDESC/2013), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC - UFRGS/2008), licenciado em Letras - Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (ULBRA/2007). E-mail: paulobalardim@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2586-2630>.

⁵ Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Cênicas (UDESC) e bolsista PAEX do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense.

Entrevista com Ines Pasic⁶

Paulo Balardim: Antes de iniciarmos esta entrevista, gostaria de registrar o profundo apreço que nutro pelo trabalho de Ines Pasic e Hugo Suarez, acompanhando-os de perto nos últimos 25 anos. Tive a imensa sorte de testemunhar inúmeras vezes a magia de seus espetáculos e de compartilhar momentos preciosos em festivais e turnês. Com convicção, e acredito que meus colegas concordarão, afirmo que esses artistas transcendem a excelência técnica, a dedicação e a inventividade. São pessoas de rara generosidade, que transformam as relações humanas em um espaço de profunda transformação pessoal, reacendendo em nós a esperança em um mundo melhor. Seus espetáculos nos transportam para uma dimensão mítica, resgatando a ingenuidade infantil e nos permitindo comover com a beleza das formas metamórficas que criam. Ao desfrutar de seus espetáculos, e conhecer suas histórias de vida, não posso deixar de pensar em Gaston Bachelard, na poética dos elementos, na fenomenologia da imaginação e na imaginação como força criativa para gerar novas imagens e significados. Em sua obra "A Poética do Espaço", Bachelard explora a relação entre o espaço físico e a experiência humana, analisando como os diferentes espaços podem evocar emoções e memórias específicas. O filósofo nos diz:

(...) é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num "canto do mundo". Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo. (BACHELARD, 1989, p. 25)

Cada conversa com Ines e com Hugo é um mergulho em um oceano de aprendizado, fruto de suas ricas experiências de vida. Ines Pasic, pianista, titiriteira, mímica e mãe, personifica a arte em sua essência. Ines, podemos dar início à nossa conversa? Poderia, por gentileza, começar nos dizendo seu nome completo, local de nascimento e profissão?

⁶ Realizada de modo *online* em 14 de setembro de 2024.

Ines Pasic: Ok. Olá, sou Ines Pasic de Suarez. Sou originária da Bósnia, nascida em Mostar, na antiga Iugoslávia, atual Bósnia e Herzegovina e nos últimos 30 anos vivo no Peru, onde sou casada e trabalho com Hugo Suarez.

PB: Você nos autoriza a gravar e transcrever esta entrevista?

IP: Sim, mas tenho o direito de não responder (risadas).

PB: A ideia é que a transcrição desta entrevista lhe seja enviada para que você possa revisá-la toda, e depois temos a intenção de publicá-la na edição da revista Móin-Móin, que terá como tema das migrações e a arte dos títeres, abordando como o olhar do estrangeiro permeia e é permeado em uma situação de migração. A primeira questão que gostaríamos de saber é sobre sua formação no seu país de origem. Como aconteceu?

IP: Bom, eu sempre gostei muito de tudo que envolve a arte, e também por influência da minha mãe, que era professora de biologia e química, mas que escrevia poesia. Ela era uma mulher que sempre gostava de ler muito. Fui muito privilegiada em muitos aspectos, e um dos mais importantes eram os contos que minha mãe me contava à noite, desde clássicos até obras literárias mais complexas, como a Odisseia e todas as histórias mitológicas. Minha mãe me contava com muita arte, então foi daí que desenvolvi um amor pela leitura e pelas histórias. Depois, tive uma professora de piano russa, que também foi uma professora maravilhosa. Sua presença transcendia a sala de aula de piano. Eu ia à sua casa, e ela costumava preparar o chá, colocava os clássicos russos para escutarmos, me perguntava sobre o que eu pensava, sobre o que eu sentia. Contava-me sobre a vida dela na Rússia. Fazia-me sonhar. E depois que conversávamos e comíamos biscoitinhos, vinha a aula de piano... então, acredito que estes acontecimentos e momentos felizes tiveram grande influência, sendo mais importantes até que experiências acadêmicas, porque quando tocas a alma sensível de uma criança, aí sim se plantam sementes, das quais brotam raízes muito profundas.

Também me lembro de momentos muito felizes aos domingos, quando, durante as férias de inverno, ia de manhã ao teatro de títeres de Mostar, porque ali existe uma sala estável para o teatro de bonecos. Havia uma casa estável de títeres, sendo uma tradição de décadas, e era uma visita ao teatro com minha avó.

Então, todos esses acontecimentos felizes acredito que me fizeram seguir este caminho.

Não cheguei ao teatro através de uma academia de artes cênicas, mas sim através da música, pois, digamos, minha educação formal foi musical. Formei-me no conservatório de música em Sarajevo, com especialidade em piano. Fui professora de piano por três anos, mas não me conectei muito com essa profissão. Então, fiz uma viagem a Florença e conheci o Hugo. O vi pela primeira vez na rua, fazendo teatro na Praça da Senhora e, então, começou esse amor, que não sei que coisa era. Não sei se era ele, ou todo o espetáculo. Acho que foi um pacote só. Esse encontro com o mimo, com a pantomima e o teatro de rua, essa sensação de liberdade e independência que me transmitiam Hugo e esse estilo de vida... Assim, comecei a estudar teatro com ele. Ele foi meu mestre no teatro, meu mentor e, digamos, sempre um ponto de referência para qualquer decisão importante que devo tomar. Eu gosto muito de conversar com ele.

Liliana Pérez Recio: Chamou-me atenção que a professora de piano era russa, ou seja, uma pessoa que estava em condição de migrante. Sempre que ouvimos falar de professores russos, há esse momento de ritual de abundância, com tudo de melhor que têm a oferecer. Mas, esse ritual era comum na Bósnia, ou era uma prática singular dela como russa?

IP: Era diferente, porque, digamos, um ritual social na Bósnia seria com café. Mas, outras meninas não tinham o que eu tive. E eu poderia dizer que não todos os alunos da mesma professora tiveram esse trato, creio que houve um carinho muito especial. Também penso que, chegando de Moscou a uma cidade pequena, com uma cultura muito diferente, ela passou muito tempo se sentindo sozinha. Ela ainda não era mãe, né? Ela também precisava criar seus sentimentos e transmitir o que ela sentia como ser humano. Então, havia encontrado em mim uma alma, um ouvido disponível para escutar sem julgamentos e preconceitos, e uma alma faminta para absorver tudo o que ela tinha para dar. Foi então uma relação de professora, de mentora e de mestra, mais de mestra do que de professora, com seu aluno discípulo, pois se criou uma relação afetiva muito forte.



Figura 2: Fotos retiradas do site: <http://www.titeresante.es/2019/04/pip-proyecto-incanti-produce-2019-con-ines-pasic-xxvi-edicion-turin-italia/>

PB: Ines, como se chama o teatro de Títeres que você assistia na sua infância?

IP: *Teatro de Marionetes de Mostar*⁷. Era uma sinagoga antiga que foi doada e se tornou um espaço de teatro de títeres, e muitas das gerações de Mostar passaram por esse teatro. Era como uma passagem obrigatória.

PB: E é um teatro estatal?

IP: Sim.

LPR: E ele ainda existe?

IP: Sim, sim, claro. E nos últimos três anos tem acontecido um festival belíssimo. Podem conhecer as atividades do festival pela internet⁸. Nunca, sequer durante a guerra, fechou suas portas, sempre continuaram trabalhando.

PB: Mais uma questão, quanto tempo duraram seus estudos de música?

IP: Bem, a vida toda, desde que comecei quando tinha 7 anos. Você vai para a primeira série, né? E paralelamente à escola obrigatória, pela manhã e à tarde, eu tinha a escola de música. Então, normalmente, eu tinha duas vezes por semana aulas de piano, duas vezes por semana aulas de solfejo, uma vez por semana o coro, e praticamente todos os dias ia à escola de música. A escola de música e a escola elementar são separadas. Então, no Liceu, era a mesma coisa, seguia a escola clássica e a escola média de música, e depois foi o conservatório.

PB: E o conservatório durou quantos anos?

⁷ *Lutkarske Umjetnosti Mostar*.

⁸ Site do teatro e do festival. *Pozorište lutaka*: <https://www.plm.ba/category/press/flum/>
Apresentação do festival no site da UNIMA Internacional com vídeos da edição de 2024: <https://www.unima.org/en/flum-unima-pc-mostar-2024/>

IP: O conservatório dura quatro anos e no 5º ano geralmente você prepara seu trabalho de conclusão, que consiste num concerto que poderia ser oferecido publicamente ou de porta aberta, depende do estudante.

PB: E quando você foi para Florença?

IP: Uns meses antes, eu havia terminado o trabalho de conclusão, a tese, e me encontrei com um par de amigas que disseram: “Que te parece se vamos para Florença”. E eu disse: “Claro que sim”. Eu, paralelamente, estudava e também trabalhava, porque isso acontece nos conservatórios. Depois dos primeiros dois anos, você pode lecionar para crianças de 7 a 14 anos. Trabalhei três anos como professora ao mesmo tempo em que estudava; mais ou menos eu percebia como ia ser minha vida. Nessa época, aquela experiência pedagógica não me fazia muito feliz. Eu não sabia o que eu queria, mas sabia que não era aquilo. Quando conheci o Hugo, aí sim, eu falei: “Sim, eu quero isso, quero experimentar essa liberdade”.

LPR: Que ano você chegou à Florença?

IP: 1984.

LPR: É um marco importante em termos históricos, porque implicava passar para a Europa Ocidental. Implicava muitas coisas falar de “querer experimentar isso”, não era só um exercício criativo, mas sim uma experiência de vida, estar em outro lugar.

IP: Outro lugar e também outra sociedade, que enxerguei, por uma parte, muito livre... como também me apaixonei. Depois, claro, fui um pouco mais crítica e vi que nada é tão preto no branco. Por exemplo, lembro-me que quando cheguei havia muita publicidade, e ela entrava na minha mente. Então, de noite, quando queria deitar e descansar, registrava tudo e era uma loucura. Causava ansiedade. Não queria pensar nessas coisas, não queria ver as imagens que se imponham na minha cabeça. Porque como não havia tido tantos estímulos, minha mente não havia aprendido a se defender. Então, eu absorvia tudo sem nenhum filtro, o que me gerava certa angústia e ansiedade. Depois, parecia tudo maravilhoso, mas eu me perguntava: por que as pessoas tinham duas ou três chaves para fechar uma porta? Na sociedade onde eu vivia nós deixávamos tudo aberto. Então, depois de

viver um pouco ali, eu não estava tão segura de que este era um sistema tão perfeito. Notava boas e más coisas para ambos os lados.

A grande coisa, definitivamente, era que eu estava com Hugo, que podia fazer o trabalho que gostava, que tinha essa liberdade de movimento, de poder se manifestar e fazer teatro na rua. Era um momento feliz na Europa, todavia, não havia tanta pressão migratória, e as pessoas estavam disponíveis, de bom ânimo. Tenho boas lembranças. Gente desconhecida vinha ver nosso trabalho, íamos tomar um café, uma cerveja ao fim do espetáculo, nos convidando a passar um par de dias em suas casas. E isso acontecia mais de uma vez. Então, era muito fácil criar uma rede de amigos. Era um momento muito feliz, muito feliz mesmo.

PB: Isso que você se refere é no tempo que você já estava viajando com os espetáculos? Você era recebida pelos amigos?

IP: Eu fui muito privilegiada, pois não tive que construir nada, porque Hugo já havia trabalhado por anos na rua e já tinha seu espaço. Então, nós, em Florença, tínhamos amigos muito queridos que, sempre que vamos lá, ficamos em suas casas. Em outras cidades, ficávamos em casa de gente desconhecida, mas em Florença tínhamos nossos amigos, nossos anfitriões.

LPR: Eram duas condições. Uma delas era ser estrangeiro na Europa. No caso de Hugo, era ser latino-americano na Europa. E outra coisa era que nunca se fixava num lugar, estava sempre itinerante. Seria como estar duplamente estrangeiro. Abriam contatos para transitarem?

IP: Sim, havia uma rede de contatos para transitar, mas quando comecei a viver com Hugo, tínhamos um lugar estável em Bari, onde normalmente passávamos uma parte do outono e inverno. Passávamos 5 ou 6 meses ali e o resto do ano viajávamos. E na segunda metade de abril, saíamos nas praças para fazer teatro e voltávamos a Bari na segunda metade de outubro. Esse era o plano. Hugo sim que viveu transitando o tempo todo, um par de anos. Ele me disse que era difícil viver assim. E depois também passou a procurar um lugar fixo onde pudesse sempre voltar.

PB: Quando chegou à Florença, você viu a liberdade e pensou que era assim que queria viver, mas quando começou a trabalhar com os títeres?

IP: Veja, eu comecei estudando mímica com Hugo. Pela primeira vez na minha vida eu tinha tempo, tanto tempo que não sabia o que fazer. Podia acordar tarde, não tinha nenhuma obrigação, o que, por outro lado, também causava um desassossego, um sentimento de culpa. No primeiro ano, lembro-me de acordar com o sentimento de que me faltava alguma coisa por fazer, algo importante. Tomava-me um tempinho para me dizer: - “Não, estou vivendo agora em Bari, eu estou aqui, vivendo com este homem, agora minha vida é diferente”. Foi um processo de adaptação. Quando comecei a estudar mímica com Hugo, pensando que estava estudando, cheguei a fazer o número com o casaco que comentei, onde uma mão no ombro começa a atuar como se fossem dois personagens, e eu estava totalmente convencida de que isso era algo de gênio... E logo depois foi uma grande decepção, pois descobri que era um número de cabaré genérico que é feito há mais de 100 anos. Porém, sobre o processo, foi minha primeira criação. Realmente eu criei.



Figura 3: Foto retirada do site: <https://www.leprogres.fr/ain/2015/02/16/concert-rock-pour-une-terre-detraquee>

LPR: E iniciou com objetos? Porque aí era importante ter outra coisa protagonizando além do corpo. Então, aí entra o boneco.

IP: Sim, exato. E, bom, não me faziam muitas perguntas, porque o que era fascinante para mim era que eu fazia as coisas e não as intelectualizava. Eu já havia intelectualizado muito as outras atividades, como a música e a literatura... o teatro eu sentia como se fosse um oásis. Podia apenas ser. Para mim, fazer teatro era como ser, não falar do ser. Não me perguntava se era teatro de títeres ou sei lá o quê; é que não sabia nada. Não havia estudado teatro e também, antes, não me interessava de começar a fazer. Então, era a prática de fazer todo dia, do teatro na rua, de estudar no quartinho com um espelho grande. Enquanto Hugo cozinhava eu perguntava muitas vezes: “está bem isto, e o ponto fixo, por que não dá certo? Que te parece isto ou aquilo?”. Tudo isto era estudar com Hugo, em Bari. Não se podia separar a vida, o amor, o trabalho, tudo era a mesma coisa.

Sinto que essa parte da minha vida era como os começos, quando não há diversificação das coisas. Era simplesmente uma só. Depois, começamos a pensar em como crescer certas partes e elas começaram a se dividir. Mas, no começo, era tudo apenas uma só.

LPR: E como a mímica, como forma de linguagem e expressão, facilitou o trabalho em lugares onde a língua e a cultura eram diferentes?

IP: Exato, essa linguagem te dava uma segurança e uma capacidade de comunicação universal. E havia também uma particularidade que, em muitos aspectos, acredito que vivi um momento afortunado, pois, naquele tempo, não havia muitas mulheres fazendo mímica, pouquíssimas trabalhavam como mimo. Então, eu também era uma das primeiras, o público apreciava isso. Lembro de uma época em que tive que trabalhar sozinha, pois Hugo teve que ficar internado no hospital, e, digamos, que foi minha iniciação de fogo. Foi muito assustador, porque com meu marido me sentia segura. Ele fazia as aberturas e iniciações, e eu entrava e fazia o espetáculo... E essa é a mágica do teatro. Era, sim, chegar e chamar as pessoas para que elas parem o que estão fazendo e venham assistir ao seu espetáculo. Essa, para mim, era a maior mágica do teatro, mais do que o espetáculo em si.

LPR: Como você disse antes, não havia chegado o momento de grandes migrações para Europa, não havia preocupações com muitos casos de xenofobia, e, em todo caso, haveria uma curiosidade. Décadas mais tarde se fez comum encontrar emigrantes tocando no metrô. Então, nesse momento que você está sozinha ali, causa uma curiosidade pelo exotismo de uma estrangeira?

IP: Paravam por diversos motivos. Por ser estrangeira, ser bonita, fazer coisas que não viam em outras, coisas que muitas mulheres não faziam... Eu me preocupava também em não ter um aspecto descuidado, sujo. Era para mim muito importante dar dignidade a minha presença. Então, as pessoas me tratavam muito bem. Nas praças em que eu apresentava, como a *Piazza della Signoria*, ou praças em Verona, eu esperava as pessoas que saíam da Ópera e depois eu fazia meu número, junto com os outros exercícios de mímica e pantomima. Não durava mais de 10 minutos. As pessoas se encantavam. Era um público muito culto, então isso também fez sua parte.

Havia muitas situações bem afortunadas. E houve situações mais difíceis, como em uma pequena cidade que não me recordo muito bem, ao norte da Itália. Achei jovens no público, eram soldados que estavam na saída de descanso deles, fizeram comentários fora de lugar. Mas, após o espetáculo, fui passar o chapéu. E convidei ao moço que estava me incomodando para conversar. Falei para ele: “olha, eu estou vivendo disto, trabalhando com isto... tenho um noivo que estava enfermo no hospital e eu me sinto sozinha e desprotegida. E a ti, parece que está correto o que estás fazendo?”. A verdade é que o moço ficou muito envergonhado e pediu desculpas. Quando havia situações assim, estávamos dispostos a escutar, não havia agressividade. Estávamos felizes na Itália nesses anos. Era o “boom” econômico. As pessoas viajavam e trabalhavam, e estavam curiosas sobre como eram as pessoas do outro lado do mundo. Isso ajudava muito.

Esta situação começou a degenerar velozmente. Nos primeiros dois anos, você conseguia ver apenas pessoas fazendo sua arte na rua, trabalhando. Mas, depois começou a ter muita droga, muita heroína nas ruas. Então você via pessoas desesperadas que queriam se juntar a você para fazer qualquer coisa, de qualquer jeito, por dinheiro. E as pessoas começavam a ter medo e desconfiança. Os regulamentos dos municípios começaram a mudar, tendo que

pedir permissão para poder trabalhar na rua. Perguntavam quanto tempo você estava no país, onde estavam os documentos. E deixou de ser tão bonito quanto era antes.

Então Hugo e eu tomamos a decisão de fazer algo diferente e fizemos nossa primeira produção, *Retorno à escuridão*, que chegou a um festival. E isso foi um momento muito afortunado para nós todos, pois chegamos lá como um grupo de última hora, com um espetáculo à meia-noite, quando todo mundo estava dormindo ou estavam nos bares... E nos viram e depois passamos todo o festival fazendo o espetáculo à meia-noite e sempre tinha gente, e pessoas que não nos conheciam. Então, deixamos Bari e fomos para a Cervia (Itália). Viajávamos de um festival a outro.

LPR: Por que ir à Cervia? Por que deixar Bari?

IP: Isso foi uma decisão muito difícil de tomar, mas foi um conselho de Stefano Junki, que era diretor do festival Arrivano dal Mare!⁹. Ele nos tomou para si como pintinhos, como filhotes para ajudar a crescer. Ele nos falou que a vida em Bari era muito complacente, mas não avançava, e seria melhor estar em um lugar que tivesse festival, que havia muito mais contatos de trabalho, e com os documentos legais que nos dariam uma companhia que se chamava *Drammatico Vegetale*¹⁰. E fizemos isso. Deixamos nossos amigos queridos e essa boemia cidade querida dos primeiros quatro anos e fomos. E foi uma decisão muito certa, porque vimos muito mais espetáculos, vimos muito como as pessoas trabalham, e tudo foi mais estimulante.

IP: E nesse festival, as pessoas nos diziam: “jovens, vocês inventaram uma nova forma de fazer títeres”, e Hugo falava: “e não é mimo o que fazemos?” E as pessoas respondiam: “não, são títeres, porque usam objetos, há desdobramento, dissociação...estes são títeres, títeres corporais!” E tudo bem, nenhum problema, o importante era que o que estávamos trabalhando nos fazia muito felizes. As pessoas amavam o que estávamos fazendo. Também foi importante porque

⁹ <https://www.arrivanodalmare.it/il-festival-nuova/>

¹⁰ <https://www.drammaticovegetale.com/>

estávamos a sair de uma situação económica muito precária...então tudo era muito bem-vindo, muito afortunado.

LPR: Mas por que a necessidade de uma companhia que os representasse?

IP: Você deveria saber isso porque também é imigrante. Assim como eram maravilhosas as pessoas com as quais cruzávamos nas ruas da Itália, todo o contrário era a burocracia italiana. As leis eram muito punitivas para as pessoas extracomunitárias, te categorizavam como algo de menos. Tínhamos que ir com regularidade a gestionar os documentos. Se bem não se cruzava a linha, nos escritórios de assuntos migratórios se transparentava uma atitude incomodada. Havia um complexo de superioridade do pequeno burocrata sobre nós. Era muito desagradável, como uma sombra no meio de todas as coisas lindas que vivíamos. Tínhamos que fazer filas enormes, demoradas, para encontrar um funcionário no guichê, que te fumava no rosto e te olhava como se estivesse incomodando sua vida. Ou seja, um tratamento que não te permitirias com um cidadão que consideras merecer a condição de cidadão. Não éramos cidadãos, éramos de segunda, não? Fomos tratados como seres humanos de segunda classe. Por isso, entre outras coisas, Hugo e eu fomos pensando o que nos cabia.

Havia amigos que diziam: "Case comigo para que tenha os papéis", porém Hugo e eu jamais quisemos correr esse risco.

Então, decidimos ir para a Iugoslávia, para uma região chamada Istria, que antes pertencia à Itália, e a perdeu na Segunda Guerra mundial. Mas ainda se falava italiano ali, era na fronteira. Infelizmente, já eram os anos 1990, e começou a guerra na "ex" Iugoslávia e eu como Bósnia não era muito bem-vinda lá. Não era uma boa solução. Então falei para Hugo: "e se formos para o Peru?" Haviam-nos oferecido para ir ao Canadá e aos Estados Unidos. Canadá era demasiado frio. Chegamos pela primeira vez no Peru em 1992, e eles tinham recém-saído do terrorismo e achamos um país em um verdadeiro coma... Bom, nos casamos e obtive o passaporte peruano. E o tratamento no Peru era ao contrário da Europa, era diferente. Pelo fato de ser branca, europeia, as pessoas te tratavam como se você valesse mais por isso.

Era bom para nós porque trabalhávamos fora e, com o dinheiro, conseguimos ter nossa casa e formar nossa família. Assim foi como fiquei na América Latina nos últimos trinta anos.

LPR: Poderia se dizer, que na Itália e na Europa, havia reações diferentes na hora de olhar para o latino-americano e na hora de olhar para a europeia que vinha de outro lado. Ou todo mundo era tratado como imigrante? Havia distinção?

IP: Era engraçado porque, até não abrir a boca, as pessoas falavam: "Ah, alemã!" E me tratavam com simpatia. E, assim que eu dizia que vivia no Leste da Iugoslávia, mudavam e ficavam com aquela desconfiança de "ah, esta está passando necessidades". Mas, Hugo sempre estava por perto e assim não me incomodavam demasiado.

Não lembro muito de momentos desagradáveis, mas devo dizer que a presença de um companheiro estável, um parceiro, ajudou muito a estar na Europa, isso te protege. Ainda não vivemos em um mundo em que a mulher pode se mover com a mesma liberdade com que um homem se move. Não é assim.

LPR: Por isso comentávamos antes, como era determinante o momento de escolher aonde ir para poder tirar um passaporte, para poder transitar, para poder exercer a profissão que implicava viajar de festival em festival. Aí vem a decisão de casar-se...

IP: Fundamental.

LPR: Por que a condição de cidadã, a liberdade de ir e vir, dependia do ato de se casar com um homem...

IP: Sim, olha Liliana, é tanto assim que, por que eu escolhi o nome Ines Pasic de Suarez? Artisticamente, é Ines Pasic. Hugo nunca insistiu em que eu fosse "de Suarez". O que acontece é que, quando eu ia resolver algum trâmite no Peru, não tinha como me livrar de uma observação indesejada. As pessoas se permitiam invadir meu espaço porque pensavam que eu não era casada. Quando eu agreguei o "de Suarez", foi um santo remédio. Comecei a respirar melhor. Protege-te, ser casada te protege. Não sei se será diferente para a geração de minha filha, mas, para minha geração, o que eu experimentei foi isso. Já com Hugo, eu escrevo Hugo Suarez de Pasic... (risadas) Sempre buscando a paridade, podes tê-la na privacidade, mas, no plano social não existe.

PB: E como todas essas idas e vindas têm afetado a produção artística? Seja no nível das temáticas, das técnicas, da produção e da gestão administrativa da companhia, mais ainda, da produção artística, como afetou?

IP: Em mim, nunca surgiu o desejo de tratar temas como a migração por meio de um espetáculo. Não num nível consciente. Meus personagens sempre falavam do mesmo tema: o nascer, o processo da vida, o amor, a morte. O Eros presente na vida. É um tema intrínseco a cada coisa que faço. Uma vez só, tratei este tema de trânsito com a *Odisseia do Corpo*, 2019, onde dirigi esse espetáculo para o PIP¹¹ no Festival Internacional de Títeres de Torino. Aí, fizemos uma criação coletiva que era sobre este tema. Eu não o levei de propósito, simplesmente a coisa se deu assim. Porque havia várias pessoas produzindo que se identificavam com este tema por também serem imigrantes, por exemplo, do sul da Itália para o norte do país, que também apresenta essa problemática, já que o sul é muito diferente ao norte. Este assunto emerge, começamos a fazer improvisações e exercícios...tudo foi se tocando de uma forma poética, não panfletária. Abordaram-se esses temas sobre o exílio, sobre transitar sem libertar, etc.

Depois, eu tenho uma peça que eu gosto muito de fazer, que fala da fronteira, da linha que não entende bem se é um lugar de encontro ou de separação. Nela não enxergo esta linha no sentido histórico que hoje se vive. Tenho buscado olhar a partir da perspectiva da águia, desde uma distância muita grande, de muito longe. Porque as fronteiras também se necessitam para marcar próprios espaços. Viver sem fronteiras é viver sem desenvolver individualização.

LPR: O ato de marcar o círculo na rua e falar com o corpo: este é meu espaço de representação; fazer com que as pessoas te observem desde ali ...já é a criação de uma fronteira?

IP: Exato, mas, ao mesmo tempo que precisa marcar um espaço para isso, precisa deixar um canal aberto para poder se comunicar com o exterior. Acredito que, quando falamos sobre harmonia, falamos disso: até que ponto podemos nos encontrar? Até que ponto podemos ser quem nós somos? E creio que isto se

¹¹ https://www.instagram.com/incantitorino/reel/B3H_rGCFmdA/?locale=ru

traduz em todos os aspectos: desde o pessoal, quando um individuo sai na rua, é a família frente à sociedade, é como um menino frente a um professor na escola, um país em frente a outro, um bloco geopolítico em frente ao outro. Porque, olha o que está acontecendo no mundo... agora estão falando do mundo unipolar, ou de um mundo multipolar, cada um com suas regras... e tudo isso acontece porque há uma necessidade... agora, bem, se marcam todas as diferenças, mas, onde necessitamos uns dos outros? Quem serão os grandes líderes, os visionários que poderão dizer o que é que pode continuar funcionando? O que podemos seguir tecendo entre estas duas formas de ver e viver o mundo e que cada um fique fiel a si próprio. Assim que necessitamos os canais de comunicação.

LPR: Tenho amigos das artes visuais e do teatro que migraram e diziam que, em certo momento, não conseguiam criar coisas que conversaram com os novos lugares onde estavam, porque continuavam pensando a partir do lugar de onde haviam saído. Então, quando vejo sua obra, que está sempre muito bem amparada em seu acervo musical, em seu repertório que proveem do ensino recebido no conservatório europeu. E a partir dele, resulta uma obra que se aproxima muito de uma natureza de recepção que poderia se dizer “universal”. Entendendo esse universal como uma condição de humanidade que não está ancorada em elementos constitutivos das identidades locais. A impressão que eu tenho é que andar pelo mundo e conhecer humanidades diversas, transitar, conhecendo várias culturas permite filtrar aquilo que é da ordem dos universais, da ordem do humano para além dos localismos. Como é esse equilíbrio entre o que “me constitui pela minha história” e o que eu vou “encontrando pelo caminho”?

IP: Creio que é o caminho de cada artista. Por exemplo: Chico Simões, ele faz algo que é muito brasileiro, muito tradicional, muito perto de um território e é universal! Se ele vier a Lima, ou se ele se apresentar numa praça em Mostar nós vamos entender perfeitamente. Acredito que a arte, quando é boa, sempre é universal, pois trabalha com o arquetípico, algo que une a todos. É como a cor branca, todas as cores estão nela. Há sim os tons das individualidades, mas a raiz é sempre a mesma. Assim que as pessoas possam reconhecer esta raiz, poderás apresentar teu trabalho onde queiras.



Figura 5: Foto retirada do site:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10224154789750148&set=pcb.10224154815510792>

LP: Só estava pensando, quanto do que vem conosco do berço e quanto do que vamos assimilando ao longo do caminho, permite-se reconhecer e integrar como partes legítimas em mim sem ser rejeitado porque proveem de lugares outros. Ou seja, no longo do caminho, você vai se constituindo de muitos saberes que juntos em você estão legitimados. Não há ruptura entre o que sou e o que me “pertence”. Se se está no mundo, não há espaço para distinção entre “patrimônios culturais” atribuídos a identidades nacionais, é mais como ir se constituindo na marcha.

IP: Olha... já te entendo. Digamos que nasci em um país que não existe mais. Darei um exemplo para responder esta inquietude. Lembro de uma conversa em que estávamos falando sobre o mar e eu disse que para mim, não havia mar como o nosso mar Adriático. E minha mãe disse: “Não é mais nosso, é croata. E nós somos bósnios.” E eu disse para minha mãe que não era bem assim! Isso era uma imposição que eu nunca aceitei. Minha experiência, minhas

memórias, minha atenção e cuidado por este lugar... Quando vou à praia e cuido de não deixar lixo, faz com que eu também pertença a isso e isso me pertença!

Então, com o passar dos anos, tenho desenvolvido esta atitude. Onde eu me comprometo? Onde eu dou meu amor e recebo o amor do lugar. Há uma identificação, não necessito nenhum passaporte nem nenhum carimbo para isso. Interiormente eu o assimilo, absorvo, como algo meu. Na experiência desses dias no Brasil, com vocês ou no Vale Arvoredo, eu tenho me sentido no meu lar. Nestes poucos dias, eu senti como que agora esta fosse minha casa.

Às vezes é o exterior que te impõe essa inquietude de se pertences ou não. E eu não permito que o exterior me imponha esta problemática, porque é uma problemática do outro e não minha. Eu a tenho muito bem resolvida e solucionada. E isso tem me ajudado a lidar com os pequenos desagradados que vão aparecendo em momentos de fragilidade. Com os anos, venho construindo que essa problemática de pertencer ou não pertencer não me intimida mais. Por exemplo: Você vive no Brasil, trabalha nele, pagas teus impostos, caminhas nas ruas, faz tudo nele, e não pode criticar? “Se não gosta, é só voltar.” Não é assim que funciona. Agora, estou aqui, tenho meus deveres, cumpro com eles e quero meus direitos, e ponto. Aí devemos ser incisivos. (risadas)

PB: Acho que são muitas coisas, Ines. As fronteiras implicam questões administrativas, sociais, culturais e econômicas, mas, para além disso, isolar-se dentro delas e não tentar compreender as diferenças é uma situação danosa, que muitas vezes progride para a xenofobia. Estou de acordo contigo que, “estar em um lugar” exige comprometimento. Não serve apenas trabalhar e pagar impostos. É necessário também contribuir intelectualmente e a crítica faz parte dessa contribuição. E o teatro de bonecos sempre teve esse olhar “crítico” para a sociedade. O artista bonequeiro, viajante, sempre contribuiu com essa crítica, provinda muitas vezes mesmo deste “olhar estrangeiro”. Bom, para finalizar, temos uma última questão: Como o teu trabalho e o de Hugo têm afetado os diferentes públicos de diferentes lugares por onde passaram?

IP: Foram diferentes públicos, sim, diferentes olhares. Há públicos mais efusivos, outros menos demonstrativos. O público da meia-noite não era o mesmo do meio-dia. Mas, quando você é um profissional e mantém uma certa qualidade,

seu trabalho, seja da forma que for, não tem uma má noite. Porque são as circunstâncias, a energia. Sempre algo acontece. E creio que essa incerteza é o que faz com que você possa fazer o mesmo espetáculo por anos e anos, porque não há nada garantido. É uma realidade líquida. Sempre há “borboletas no estômago”, e eu sempre me entrego, digo, darei o melhor, seja o que for. É tudo o que posso fazer, as demais circunstâncias não posso controlar, apenas dar o melhor de mim em cada circunstância. Não é mais do que cuidar sempre desta atitude.

Se um público é menos efusivo, não significa que seja menos atento. Por exemplo, gosto muito do público suíço e japonês, pois são muito silenciosos, porém muito atenciosos. E há uma conexão através do plexo solar. Essa onda de energia que circula e toda a atenção que se gera é o que importa. Se um ri mais forte ou menos, ou apenas sorri, isso não importa. O que realmente vale é a conexão energética. Com os anos vamos desenvolvendo esta percepção. No meu caso, eu sinto muito a partir do plexo solar. Ao ponto de que o próprio espetáculo se torna pretexto para esta experiência, este fenômeno. Para sentir como é este pulso, como gira esta energia por meio dos estímulos que há no espetáculo. Assim que cada público tem sua “coisa”.

PB: Ines, muito obrigado pela entrevista. Agora vamos transcrever e traduzir esta entrevista. Espero que os leitores da revista apreciem, tanto quanto eu e Liliana apreciamos, poder ouvir tuas histórias.



Figura 6: Foto retirada do site: <https://www.klpteatro.it/ines-pasic-intervista-incanti>

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** [1957]. São Paulo: Martins Fontes, 1989.