



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Laura Wilbert Gedoz

POR UMA DRAMATURGIA DA IMAGEM:
Kantor reescrevendo Witkacy no Teatro

Florianópolis

2021

Laura Wilbert Gedoz

POR UMA DRAMATURGIA DA IMAGEM:
Kantor reescrevendo Witkacy no Teatro

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima de Souza Moretti

Florianópolis
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Wilbert Gedoz, Laura
POR UMA DRAMATURGIA DA IMAGEM : Kantor reescrevendo
Witkacy no Teatro / Laura Wilbert Gedoz ; orientador,
Paulo Ricardo Berton, coorientador, Maria de Fátima de
Souza Moretti , 2021.
95 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Tadeusz Kantor. 3. Dramaturgia. 4.
Witkacy. I. Berton, Paulo Ricardo. II. de Souza Moretti ,
Maria de Fátima. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Laura Wilbert Gedoz

POR UMA DRAMATURGIA DA IMAGEM:
Kantor reescrevendo Witkacy no Teatro

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. (a) Camila Bauer Bronstrup, Dr.(a)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. (a) Izabela Maria Drozdowska Broering, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Prof.º Carlos Eduardo Schmidt Capela, Ph.D.
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Prof. PhD. Paulo Ricardo Berton
Orientador

Florianópolis, 2021.

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Maria Beatriz Wilbert e Fábio André Gedoz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de coração a minha família por todo apoio e compreensão, vocês são maravilhosos, especialmente nesses tempos difíceis de isolamento por conta do COVID-19.

Ao meu orientador, Paulo Ricardo Berton, pelas observações, paciência e pela incrível disciplina de *Literatura comparada*, que me introduziu ao trabalho de grandes autores dramáticos poloneses e austríacos.

A minha coorientadora, Sassá Moretti, por não apenas me incentivar a entrar no mestrado, mas também por me apresentar ao trabalho de Tadeusz Kantor durante a graduação.

Ao grupo de teatro do qual faço parte com tanto orgulho desde 2014, a Cia. Libélulas: Agnaldo Stein, Daniele Viola, Fabrício Bogas Gastaldi, Juliana Marques e Mariana Barreiros.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e aos professores, em especial ao Prof. Dr. Marcos José Muller e Prof. Dr. Bairon Oswaldo Vélez Escallón.

Ao Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Finalmente, agradeço a todos os meus colegas de Pós-Graduação pelo aprendizado, aos meus amigos e a todos os artistas que me inspiram diariamente.

RESUMO

Este trabalho se propõe a discutir sobre o conceito de dramaturgia na obra do artista polonês, Tadeusz Kantor. Mesmo não sendo um encenador textocentrista, ele encenava textos dramáticos de grandes autores poloneses, especialmente a obra de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, mais conhecido como Witkacy. Alterando textos originais através do processo de encenação e os reescrevendo em formato de múltiplos manifestos durante sua carreira, Kantor muitas vezes transformava a maior parte dos diálogos em imagens cênicas. A partir de um estudo teórico sobre o encenador, procuramos identificar o modo como ele distinguia o elemento do texto dentro do universo teatral, bem como compreender o processo de modificação do texto dramático desde a página até seu destino final, a cena. A partir desta pesquisa, identifica-se um possível método específico de criação dramatúrgica.

Palavras-chave: Tadeusz Kantor. Dramaturgia. Witkacy.

ABSTRACT

This work proposes to discuss the concept of dramaturgy in the work of the Polish artist, Tadeusz Kantor. Not being considered a textocentric dramatic author, he staged dramatic texts by great Polish authors, especially the work of Stanislaw Ignacy Witkiewicz, better known as Witkacy. Altering original texts through the staging process and rewriting them in multiple manifesto format during his career, Kantor often transformed most of the dialogues into images on stage. From a theoretical study of the director, we seek to identify how he distinguished the element of the text within the theatrical universe, as well as to understand the process of modifying the dramatic text from the page to its final destination, the stage. From this research, a possible specific method of dramaturgical creation could be identified.

Keywords: Tadeusz Kantor. Dramaturgy. Witkacy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura “Wrzesień” (1939) – Foto: <i>Krzysztof Karolczyk</i>	13
Figura 2 – Pintura embalagem “Ambalaz Chexbres” (1967)	14
Figura 3 – Cenário de “O Cornudo Magnífico” (1922)	15
Figura 4 – Cenário de Adolphe Appia	17
Figura 5 – Fotografia da Galeria <i>Krzysztofora</i> (1989) – Foto: <i>Józef Chrobak</i>	19
Figura 6 – <i>Happening</i> “Panorâmico do mar Báltico” (1967) – Foto: <i>Anka Ptaszkowska</i>	22
Figura 7 – Quadro “A tentação de Santo Antônio II” (1921) de Witkiewicz.....	32
Figura 8 - Autorretrato de Witkacy, 1938.....	34
Figura 9 – Foto da encenação de “O Polvo” (1956)	43
Figura 10 – Foto da encenação de “O Polvo” (1956) - Foto: Cricoteka.....	45
Figura 11 – Máquina de Aniquilamento em “O Louco e a Freira” – Fonte: Cricoteka.....	47
Figura 12 – Cenas de “O Louco e a Freira” – Fonte: Cricoteka	50
Figura 13 – Cenas de “O Louco e a Freira” – Fonte: Cricoteka	50
Figura 14 – Atores e bonecos de “A Classe Morta” – Fonte: Ninateka.....	52
Figura 15 – Kantor com os personagens de “A Classe Morta” – Fonte: Cricoteka.....	53
Figura 16 – Cena do espetáculo “A Classe Morta” (1975) – Foto: George Oliver.....	57
Figura 17 – Cena do espetáculo “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Richard Demarco.....	61
Figura 18 – Homem carregando malas “A Galinha D’Água” (1968) –Foto: Barbara Barska..	62
Figura 19 – Cena do espetáculo “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Monika Małkowska....	63
Figura 20 – Banheira de “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Eustachy Kossakowski.....	64

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. TADEUSZ KANTOR: uma trajetória dentro da arte	12
2.1 A companhia teatral <i>Cricot 2</i> e suas fases.....	18
2.2 Os manifestos sobre teatro e o ato político do <i>Cricot 2</i>	24
2.3 A função do texto dramático dentro do teatro Kantoriano.....	27
3. O AUTOR DRAMÁTICO E O ENCENADOR: a presença de Witkacy no trabalho Kantoriano	32
4. PROCESSO DE MONTAGEM: <i>O Polvo, O Louco e a Freira, A Classe Morta e A Galinha D'Água</i>	41
4.1 <i>O Polvo</i>	41
4.2 <i>O Louco e a Freira</i>	46
4.3 <i>A Classe Morta</i>	51
4.4 <i>A Galinha D'Água</i>	58
5. CONCLUSÃO	67
REFERÊNCIAS	71
ANEXO A – Partitura do espetáculo <i>O Polvo</i> de Tadeusz Kantor	73
ANEXO B – Partitura do espetáculo <i>O Louco e a Freira</i> de Tadeusz Kantor	75
ANEXO C – Partitura do espetáculo <i>A Classe Morta</i> de Tadeusz Kantor	89

1. INTRODUÇÃO

Tadeusz Kantor (1915-1990) era um artista multifacetado. Com seu interesse em diversas áreas artísticas, das artes plásticas ao teatro, os resultados de seus trabalhos mostravam a complexidade do próprio artista: alguém que não se deixava ser rotulado ou categorizado dentro da arte, que procurava em seus processos a liberdade, o caos e o ato da provocação. Além de encenador, ele foi pintor, cenógrafo, professor, teórico, *happener* e ator. Ele se destaca na fortuna crítica do teatro do século XX como um dos mais importantes encenadores teatrais europeus, muito conhecido também pela sua pintura, *performances* e *happenings*. Artes, essas, que evidenciam a relevância da imagem, pelo fato de serem classificadas como visuais.

Sua arte é um reflexo de sua história pessoal e de seu país, que exploram suas memórias de infância e acontecimentos marcantes de seu país, a Polônia. Uma das convicções mais conhecidas de Kantor era a sua insistente defesa pela realização teatral em si, o ato de fazer teatro - experimentando, provocando, descobrindo - mesmo durante momentos históricos tempestuosos.

Dessa forma, é necessário compreender a própria tematização da vida do artista polonês, especialmente nos situarmos de seu contexto histórico, para que assim, sejamos capazes de assimilar o máximo possível de detalhes e nuances dentro de seu trabalho. Outro ponto a ser destacado era a sua ligação com as artes plásticas e os movimentos de vanguarda, que se refletia em suas criações, acarretando em uma obra declaradamente política, pessoal e extremamente visual.

Tadeusz Kantor era um encenador, ou seja, ele era a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, [...], interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 2008, p.128), e dentro de seu trabalho como encenador ele pôde utilizar de seu conhecimento artístico variado. Em seu teatro, todos os elementos cênicos responsáveis pela realização do espetáculo – o texto, a iluminação, a música, objetos, etc. – têm o mesmo valor de importância, não há uma hierarquia entre eles.

Mesmo tendo experiência em diversas áreas dentro do teatro, como atuação e direção de arte, Kantor não se julgava um autor dramático, no caso, não escrevia textos dramáticos que viriam a ser encenados posteriormente. Ao invés disso, optava por encenar obras de escritores

dramáticos especificamente poloneses, sendo o autor Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), mais conhecido pelo cognome de Witkacy, o autor mais trabalhado por Kantor no teatro.

Por conta da complexidade provinda das múltiplas definições dos termos “dramaturgia” e “texto dramático” na história do teatro, é necessário ressaltar que quando usamos o termo dramaturgia, referimo-nos “a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra” (PAVIS, 2008, p.113), que é utilizada tanto por um autor dramático que escreve um texto com a intenção de ser materializado no palco, quanto de um encenador que indica um conjunto de escolhas estéticas, que é um trabalho que “abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, [...] como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico” (PAVIS, 2008, p.113-114). Como o texto dramático é visto por um público, ele necessita da visualidade para ser concretizado, estruturando-se entre o campo literário e o material.

Essa relação entre a arte teatral e o texto dramático é apresentada pelo crítico e teórico de teatro Anatol Rosenfeld da seguinte forma:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. [...] O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens (ROSENFELD, 1993, p.21).

Sendo o teatro e a literatura esferas independentes, quando dialogam entre si afetam uma à outra. Não sendo necessariamente um veículo da literatura, o teatro pode ser identificável enquanto arte sem que haja a presença da palavra, sendo uma arte espaço-temporal e visual. Quando o texto dramático é inserido no teatro, ele corre o risco de ser alterado durante o processo de adaptação para o campo material, visual e sonoro. Esse entremeio localizado entre o campo literário e o campo teatral, o processo de montagem, é um processo específico e diferente para cada encenador.

A perspectiva quanto à função do elemento textual dentro da obra de Tadeusz Kantor é singular, diferindo-o de grande parte dos encenadores teatrais de sua época. Enquanto muitos encenadores teatrais têm como objetivo concretizar no palco uma obra dramática de acordo com as intenções do autor, Kantor escolhe outro caminho de trabalho com o texto. A maneira como Kantor utiliza este texto, constantemente modificando sua estrutura e acrescentando fatos

de sua história pessoal e de seu país, por consequência borra a linha que divide a obra original e a leitura dela por parte do artista polonês, gerando algo novo.

Mesmo através de uma primeira impressão, ao compararmos as obras originais de Witkiewicz e a encenação final de Kantor no palco podemos ver a transformação do texto em que o espetáculo é baseado, especificamente da palavra, em imagens cênicas marcantes. O presente estudo tem como tema principal a análise desse processo existente no trabalho de Tadeusz Kantor a partir dos textos de Witkacy. O interesse de compreender a importância da utilização de um elemento tão historicamente associado ao teatro, o texto, em uma obra visual como a de Tadeusz Kantor é o que motiva esta pesquisa.

Portanto, partindo do fato de que Tadeusz Kantor encenava peças de autores dramáticos poloneses, mas seus espetáculos subvertiam a obra original, podemos assumir que existe um processo específico de modificação do texto dramático até a dramaturgia final da encenação. A partir disso, questionamos: existe um método “Kantoriano” específico de criação dramática a partir de um texto dramático como ponto de partida?

2. TADEUSZ KANTOR: uma trajetória dentro da arte

Filho de Marian e Helena Kantor, Tadeusz Kantor nasceu no município de Wielopole, na Polônia. Seu pai, um professor, decidiu não retornar para casa após lutar na Primeira Guerra Mundial, o que levou Kantor e sua irmã mais velha, Zofia, a se mudarem com a mãe para a casa de seu tio materno. Ao que tudo indica, ele foi uma criança com uma inclinação artística constantemente estimulada, muitas vezes provindo de suas observações acerca do cotidiano dos habitantes de Wielopole e de sua própria família. Como passatempo, ele se dedicava a produzir objetos e pequenas máquinas que refletiam histórias e momentos apreendidos em seu dia a dia na cidade. Em um relato do artista apresentado por Denis Bablet no livro *O Teatro da Morte*, podemos ter uma noção da infância de Tadeusz Kantor (2008, XXV):

Nasci no dia 6 de abril de 1915, no leste da Polônia, em um pequeno povoado que tinha uma Praça do Mercado e algumas pequenas ruelas miseráveis. Na praça do mercado erguia-se uma pequena capela que abrigava a estátua de um santo para servir os católicos e um poço junto ao qual se desenrolavam, ao clarão do luar, núpcias judaicas. [...] Eu imitava tudo isso em dimensões menores. Confundia o teatro com a estrada de ferro que vi, pela primeira vez, depois de ter feito uma longa viagem num vagão bagageiro. Com caixas de sapatos, vazias, construí diferentes cenas. Cada caixa formava uma outra cena. Eu as ligava como vagões, com barbante. Depois, fazia-os passar por um pedaço grande de papelão com uma abertura (que se poderia dizer cênica): obtinha assim mudanças de cena. A meu ver foi o meu maior sucesso de teatro.

Reflexo dos anos de infância passados em Wielopole e a vivência de não uma, mas duas guerras mundiais, Kantor fazia um teatro de signos sobre o que ele desejava investigar: uma reflexão sobre a condição humana. Segundo Moretti (2003, p.79) ele “fomenta e incentiva o encontro dos signos dramaturgicos não reconhecíveis, as zonas de obscuridade e de mistério, construindo objetos, para colocar em cena histórias de sua infância e de seu mundo, que representam uma opção polissêmica”. Com toda sua juventude marcada por altos contrastes, ele lida com o presente analisando suas lembranças de infância e impressões de seu próprio país, abordando a temática da vida de formas inusitadas ao mesclar diferentes ferramentas catalisadoras de memórias, como a dramaturgia e imagens geradas pelos atores e objetos, criando assim um teatro de múltiplos significados.

Em 1934, Kantor inicia seus estudos na Escola de Belas Artes de Cracóvia, onde estuda pintura e um pouco de teatro, especificamente a direção de arte, onde teve como professor o

famoso cenógrafo polonês, Karol Frycz, discípulo de Edward Gordon Craig. Ao completar seu curso superior em 1939, Kantor começa a trabalhar como cenógrafo em peças teatrais de diversas companhias pela Polônia. Kantor realiza a cenografia de aproximadamente cem espetáculos, entre os quais podemos destacar: *Santa Joana* de Shaw (1954), *Medida por Medida* de Shakespeare (1956), *Antígona* de Anouilh (1957) e *O Rinoceronte* de Ionesco (1960).

O fato de Kantor ser pintor primeiro, antes de trabalhar com o teatro, realmente não deve ser ignorado. As artes plásticas estão inseridas em todas as fases de seu teatro, a parte visual é uma característica marcante e conhecida do encenador, e é vital um entendimento mais profundo dessa particularidade para compreender a forma como Kantor utiliza o texto em cena, modificando-o da página para o palco.

No início, pintava diversos trabalhos de caráter figurativo, quadros de estética pesada, com cores e tons escuros e muitas silhuetas grotescas. Após essa fase, entraram as pinturas de poucos tons frios, azulados, e de composições metafóricas.

Figura 1: Pintura “Wrzesień” (1939) – Foto: Krzysztof Karolczyk¹



¹ Disponível em: <https://culture.pl/pl/galeria/prace-tadeusza-kantora-galeria>. Acesso em: 7 set. 2020.

Kantor, nos anos 50, pintava telas tachistas, termo que vem do francês *tache*. Um estilo sem forma, improvisado, de um espontâneo instintivo, com cores vibrantes, manchadas e pinceladas violentamente. No fim dos anos 60, Kantor cria obras em alto-relevo que chamava de embalagens. Estas eram compostas por objetos esquecidos, caracterizados como lixo, como guarda-chuvas encontrados na rua, que ele aplicava em suas pinturas. Como expressão artística, Kantor os posicionava ao lado de figuras humanas, que reagiam aos objetos apenas por sua materialidade. Em seus últimos anos de vida, ele volta a pintar depois de passar as décadas de 70 e 80 com um olhar mais voltado ao teatro, suas obras nestes últimos anos refletiam os sentimentos de tristeza e solidão.

Figura 2: Pintura embalagem “Ambalaz Chexbres” (1967)²



Durante sua trajetória na pintura, Kantor escreve manifestos sobre esses diferentes estágios que passa dentro das artes plásticas. O simbolismo, com sua representação do mundo

² Disponível em: <https://niezlasztuka.net/strona-glowna/tadeusz-kantor-geniusz-pamieci/>. Acesso em: 7 set. 2020.

de forma mais abstrata através de símbolos, sua sugestividade e os temas de vida e morte, teve um grande impacto na pintura de Kantor. Muitas das ideias do simbolismo são características encontradas não apenas em suas pinturas, mas também em seu teatro. São diversas as inspirações para o encenador, é curioso como ele demonstra interesse por diversos artistas e movimentos artísticos no decorrer de sua carreira, mas não se torna um seguidor de nenhuma.

Desde seu tempo de faculdade, ele parecia recusar qualquer devoção exclusiva a uma forma de arte, ao contrário, parecia se apropriar apenas do que lhe interessava dentro de uma doutrina artística ao invés de segui-la completamente. Suas ideias sobre arte eram embasadas em diversos pontos, e como seus escritos, eram uma composição heterogênea. Seu pensamento artístico parecia uma colcha de retalhos que ele costurou durante os anos, criando uma visão única e bastante complexa, tanto para o teatro, quanto para a pintura.

Torna-se necessário analisar alguns dos mais relevantes movimentos artísticos e de vanguarda que foram para o encenador uma fonte de questionamento e pesquisa. Ao compreendermos um pouco sobre esse assunto, é possível, mais tarde, identifica-los nas escolhas de Kantor em suas diferentes obras através dos anos. O movimento construtivista, a Bauhaus e o Abstracionismo tiveram impacto na arte Kantoriana, por exemplo.

No teatro, o movimento construtivista (SCHARF, 1991) nasce a partir de artistas plásticos, desejando transformar a cena em uma zona de experimentação. O primeiro espetáculo dito como construtivista foi dirigido pelo ator e diretor russo Vsevolod Emilevich Meierhold, *O cornudo magnífico*, em 1922 (FREIXE, 2010). Modificando a cenografia, que passava a ter muito mais funções do que ser apenas de natureza decorativa, tornando-se uma instalação com diferentes alturas e ângulos, possibilitando aos atores uma variedade de movimentos e interações.

Figura 3: Cenário de “O Cornudo Magnífico” (1922)³

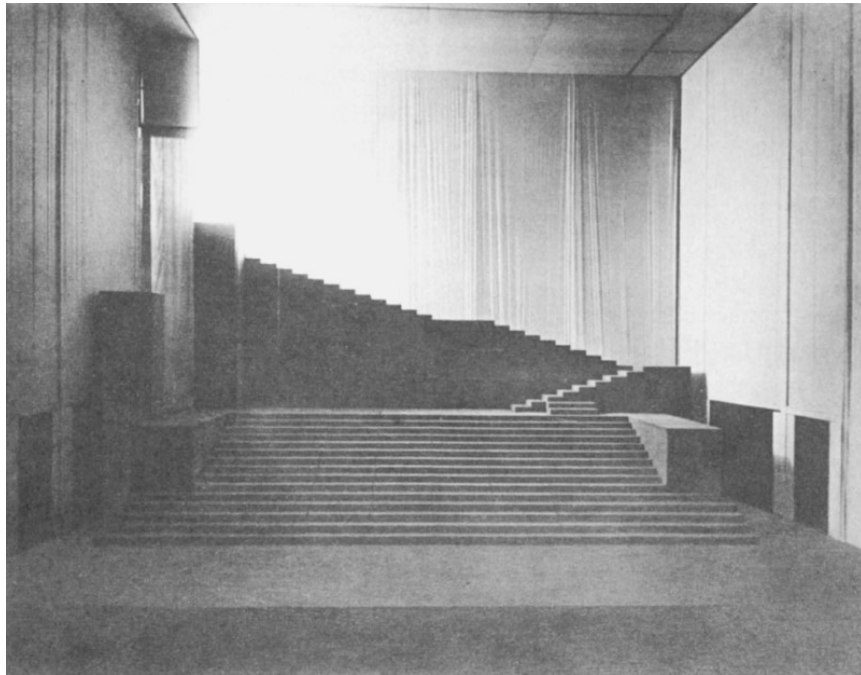
³ Disponível em: https://static.kunstelo.nl/ckv2/moderne/moderne/inleiding_files/meyerhold.jpg. Acesso em: 5 mar. 2021.



A peça teatral era modificada em seu ritmo e movimento, presenciando-se qualidades circenses. Objetos mecânicos, bem como imagens projetadas em cena, também eram novidades. Após esse primeiro contato entre o movimento construtivista e o teatro, concretizada por Meierhold, pesquisas começaram a ser realizadas pela escola de arte vanguardista alemã, e conforme Cintra, é na Bauhaus que ela vai se dar de forma mais consistente.

Entretanto, é fora da Rússia que o Construtivismo se une ao teatro. É na Bauhaus, no período entre guerras, que se opera a junção efetiva do Construtivismo com as pesquisas teatrais através de procedimentos originais que revelam um espírito construtivo em sentido amplo (CINTRA, 2008, p.23).

A Bauhaus, fundada em 1919 na Alemanha, opunha-se à hierarquia dos elementos criativos, havendo apenas funções que se complementassem. Acreditando que a arte deriva de uma metodologia, viam uma correlação entre a forma e a função. Fãs do Abstracionismo, opondo-se à relação instantânea entre formas e cores, usufruem das principais características do construtivismo e as introduzem no campo cênico, como os cenários e iluminação criados pelo diretor de arte suíço Adolphe Appia (1862-1928), que troca os painéis de cenas pintados por cenários tridimensionais que não representavam um local específico e através de seus ângulos e diferentes planos, procuravam dialogar com o corpo do ator. Utilizando da abstração, eles, segundo Kantor (2008, p.101), conseguiram realizar com plenitude o raro sentido abstrato.

Figura 4: Cenário de Adolphe Appia⁴

Kantor, em sua carreira como cenógrafo, realizou pesquisas quanto à abstração no teatro. Um dos exemplos de seus estudos sobre o abstrato e a adoção dos mesmos conceitos da escola de arte alemã é uma exposição apresentada na Escola Municipal de Arte Dramática em 1985, em Milão, Itália. Kantor escreve sua partitura abstrata:

(em cena encontram-se duas personagens, uma branca e outra negra).
 A personagem branca marcha traçando um CÍRCULO.
 O negro vai e vem traçando uma LINHA RETA.
 no encontro da cena e na direção do fundo, ao lado do círculo.
 Os personagens não executam nenhuma atividade prática da vida.
 Eles não tratam de motivos psicológicos ou emocionais.
 Eles pertencem, pois a uma composição abstrata.
 Essas atividades se repetem e podem não ter fim.
 Dessa maneira, elas afirmam e se definem sempre mais fortes.
 A repetição obriga à reflexão, à interpretação dramática.
 Estudo: “o círculo e a linha reta”.
 Um personagem faz um círculo. O outro faz qualquer coisa de contrário em
 oposição ao CÍRCULO: A LINHA.
 Quando a linha se aproxima do círculo, o drama se intensifica.
 Quando ela o ultrapassa e se afasta: o perigo desaparece pouco a pouco.
 A repetição nos sugere o pensamento do infinito, o pensamento de nossa
 vida em relação ao infinito, da iminência de QUALQUER COISA de passagem e do
 desaparecimento (CINTRA, 2006, apud KANTOR, 1990, p.21).

⁴ Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Adolphe-Appia%2C-Prophet-of-the-Modern-Theater%3A-A-Volbach/31a85fce7699c883daad3d89f0ef94f367c5d79f>. Acesso em: 8 jul. 2021.

Para o encenador (2008, p.8), as formas abstratas, que ele considera como formas existentes por si mesmas, conseguem expressar estados psicológicos sem realizar ações de caráter emocional, pois, ao contrário de formas miméticas - como uma cadeira ou a imagem de um castelo – que são identificadas pelos mecanismos do cérebro, as formas abstratas atingem o subconsciente porque não remetem a nada. Isso leva o espectador a sentir essas formas abstratas ao invés de tentar distingui-las ou analisá-las, como aconteceria com uma forma naturalista. Dependendo de seu formato, elas expressam diferentes características comportamentais, de calma até o nervosismo. Nessa partitura escrita como meio de pesquisa, o encenador cria um conflito através das ações dos personagens, que provém da contradição natural entre eles. Kantor (2008, p.9) explica que a “imagem abstrata (cena) não é um ornamento, é um mundo fechado, existente por si e onde nascem a vida, a dinâmica, as tensões, as energias, as relações [...] de vozes, de formas, de cores”. As ações desses personagens criam uma imagem cênica contraditória e abstrata.

Criando essa conexão entre pintura e teatro através desses movimentos artísticos, podemos concluir que Kantor se utilizava da pintura como inspiração para a criação de imagens cênicas. Podemos observar que o encenador parece sobrepor essas duas áreas entre si, utilizando de sua habilidade e conhecimento da pintura para compor a cena teatral e criar imagens impactantes que parecem impressões ou memórias de outros tempos. A pintura também servia como forma de registro dramático, que ocorria em momentos de experimentação e improvisação a partir de um texto dramático, e Kantor desenhava as cenas criadas pelos atores, criando uma compilação de ações. A pintura no teatro Kantoriano não é o meio de criação dramática inicial, mas é um elemento criativo, como todos os elementos cênicos participantes no teatro do encenador polonês.

2.1 A companhia teatral *Cricot 2* e suas fases

A trajetória artística de Tadeusz Kantor se divide em diferentes fases, tanto no teatro quanto na pintura, que são registradas através de manifestos escritos por ele através dos anos. No teatro, suas principais fases são denominadas de: Teatro Autônomo, Teatro Informal, Teatro Zero, Teatro *Happening* e Teatro da Morte. Cada fase representa uma etapa de construção da estética do artista polonês, que mesmo sendo segmentos singulares, introdução de novas

pesquisas, também possuem características bem-sucedidas de suas experiências em fases anteriores. Esses períodos específicos dialogam entre si, muitas vezes criando laços e se sustentando uns nos outros. Um exemplo claro disso seria a última fase do encenador, O Teatro da Morte, na qual Kantor reúne as qualidades mais presentes de todo o seu trabalho no teatro.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, Kantor entra em uma nova etapa de seu trabalho. Buscando uma renovação no jogo teatral, em 1955 ele cria seu teatro vanguardista, o *Cricot 2*, juntamente com Maria Jarema (1908-1958) - atriz, cenógrafa e pintora polonesa, que foi uma grande inspiração para o trabalho do encenador. Era um espaço destinado à experimentação e à prática artística.

Situado primeiramente em uma sala da Associação dos Artistas Plásticos da Cracóvia, a companhia ganha sua primeira sede em 1961, nos porões do palácio *Krzysztofory*, onde muitos espetáculos e exposições viriam a ser apresentados ao longo dos anos. Sendo bastante popular na Polônia, a companhia teatral recebia um público composto por espectadores de diversas partes do país. Além do público, a imprensa da época também apoiava e celebrava a companhia de vanguarda de Kantor.

Figura 5: Fotografia da Galeria *Krzysztofory* (1989) – Foto: Józef Chrobak⁵



⁵ Disponível em: <https://en.mocak.pl/the-krzysztofory-gallery>. Acesso em: 7 out. 2020.

Formado por teóricos de arte e artistas de diversas áreas, da poesia à pintura, o *Cricot 2* criava seu próprio universo e queria realizar um teatro qualitativo de obra de arte, correndo riscos e buscando o imprevisível. A companhia desejava um teatro que não fosse subalterno à uma hierarquia de elementos artísticos. Cada elemento introduzido estava presente de forma autônoma, como se fossem peças distintas de uma máquina, todas possuindo o mesmo valor de importância dentro da encenação. O uso de máscaras, bonecos, objetos e a criação de máquinas cênicas serviam, juntamente com os atores e o encenador, para criar a cena teatral e instaurar um universo simbólico e lúdico.

Utilizando-se de metáforas, repetições e da memória em suas produções, ele usa a palavra de forma poética, evocativa de seu passado. A memória dos momentos de criação, seu mundo - nutrido de esperas, cinismos e incertezas - é o ponto de partida para sua arte. Essas imagens de outros tempos ficam à disposição do encenador para conceber sua obra em função de sua realidade no momento presente, quando o ontem e o hoje se encontram. Articulando as imagens, provoca no público reações múltiplas, estimulando os sentidos. Durante as apresentações de seus espetáculos, Kantor apresenta todo seu universo artístico ao público, atingindo questões específicas, contando as razões pelas quais ele produz sua arte.

Simultaneamente com a criação da companhia, Tadeusz Kantor inicia sua segunda fase artística, o Teatro Autônomo. O objetivo dessa fase era a procura de um teatro que fosse, segundo Cintra (2008, p.229), “simplesmente como uma reprodução de formas sem pensamento”, uma realização que não procurava reproduzir a vida, mas a busca pela teatralidade, o que diferencia o teatro das outras artes, sua autonomia. Nessa época, o teatro mais comercial era visto principalmente como um meio de transposição fiel do texto, uma forma de materialização. Para o artista polonês, o teatro poderia ser muito mais do que um recurso ou um instrumento para a concretização da Literatura, ele poderia ser uma arte independente que trabalha juntamente com ela. Movido pelo desejo desse “novo teatro”, distanciado do passado, a companhia teatral tinha o propósito de romper com a lógica do que era considerado como uma transposição fiel do texto para o palco, a partir de um processo criativo livre e imaginativo. Assim, essa fase - o início de uma pesquisa que duraria toda a carreira de Tadeusz Kantor – almejava um teatro que justificasse sua própria existência, que não trabalhasse somente em função do texto, mas juntamente com ele.

Em busca de tornar o teatro indubitavelmente autônomo, Kantor exclui a lógica do cotidiano e do usual em favor de situações mais criativas e arriscadas. Tendo todos os elementos

participantes e necessários julgados como igualmente autônomos e trabalhando juntos em função da arte teatral, induzindo o dinamismo do teatro como o conjunto desses fatores em doses iguais, sem uma hierarquia, Kantor afirma “O estilhaçamento das molduras tradicionais produziu uma nova estrutura autônoma e aumentou a sugestividade do teatro” (KANTOR, 2008, p.17). Essa nova estrutura que evidencia a teatralidade provém da união de diferentes artes em cena, ao mesmo tempo que, por estarem associadas entre si, liberam o teatro de seu lugar de executor para o de criador. Cada arte - literatura, atuação, música, dança, circo, artes plásticas - é um pedaço que constitui o teatro, como uma colagem heterogênea, cujas partes contrastam entre si, mas nunca tendo suas presenças em cena comparadas ou julgadas.

O grupo, então, passa para o Teatro Informal. Com período de trabalho que dura de 1960 até 1962, ele é conduzido pelo elemento do acaso. Dessa forma, “a matéria que é percebida por nós é uma imagem cujo significado é dado pela maneira convencional de ler a sua forma” (CINTRA, 2008, p.108), o que leva o público a interpretar através de sua experiência pessoal o que é apresentado em cena, os atores e os objetos. Um exemplo de espetáculo é *A pequena mansão* (1961), na qual são tiradas dos atores sua individualidade, características pessoais, transformando-os em objetos, em formas.

Em 1962, Kantor inicia a fase do Teatro Zero. Dessa fase surge a encenação *O louco e a freira* (1963), muito famosa pelo objeto-máquina presente em cena, a Máquina de Aniquilamento, que é composta por diversas cadeiras que se batem. A máquina sintetiza o objetivo desta fase, a retirada de qualquer ação, sendo assim um teatro anti-representativo. A recusa da ação ou de qualquer intriga mostra em cena atores que desejam iniciar uma ação e são impossibilitados pela máquina que, através dos barulhos e movimentos agressivos, faz com que os atores realizem movimentos “absurdos e praticamente são reduzidos ao nada” (CINTRA, 2008, p.109). Esta fase mostra um pouco do trabalho de Kantor com os objetos marginalizados, como os guarda-chuvas, as cadeiras quebradas, etc.

A partir de 1965, o encenador passa a explorar os *Happenings*, a partir do hibridismo entre suas pesquisas nas áreas da pintura e do teatro. Entre seus *happenings* mais conhecidos se destaca o *Panorâmico do mar Báltico* (1967), em que ele se torna um maestro, regendo as ondas do mar.

Figura 6: *Happening* “Panorâmico do mar Báltico” (1967) – Foto: Anka Ptaszkowska⁶



Em sua última fase teatral, o Teatro da Morte (1975), Kantor incorpora suas experiências no espaço cênico, não apenas falando de si próprio, mas transformando acontecimentos e pessoas de seu passado em objetos portadores de uma essência coletiva, ganhando uma certa dimensão universal. O objeto cênico é essencial para o teatro de Tadeusz Kantor, uma potente ferramenta de conexão com o espectador e com o passado. Causando estranhamento e recriando lembranças, o objeto é percebido como muito mais do que apenas decorativo no palco, ele é visto como uma linguagem autônoma. A obra do encenador polonês contém a presença do inanimado, revelando de maneira inesperada a potencialidade da vida. Cintra afirma que no trabalho de Kantor:

[...] encontram-se variadas formas de expressão artística, dentre as quais o confronto entre o humano e o inanimado. Em uma leitura superficial, sobressai a impressão de um interesse obsessivo pela morte, pelos manequins e objetos. Impressão de que o humano pouco importa. Isso não é verdadeiro (CINTRA, 2008, p.11).

Assim, acaba demonstrando que apesar do intenso fascínio pelo que não possui vida, o teatro do polonês é repleto de complexidades e indagações, uma obra sobre a morte e o inanimado, mas primeiramente sobre a vida e o ser humano. Essas tensões se encontram além

⁶ Disponível em: <https://culture.pl/en/work/panoramic-sea-happening-tadeusz-kantor>. Acesso em: 17 nov. 2020

do animado e inanimado, transcorrendo até mesmo entre o texto e a luz, a cenografia e a música, entre outros. Transformar todos esses elementos envolvidos na encenação em objeto cênico permite que Kantor jogue com eles e que, conjugados entre si, formem imagens impactantes para o público.

Ele escreve em 1975 o manifesto *O Teatro da Morte*, e sua pesquisa nesta fase se concentra em explorar a criação artística a partir do mito, das lembranças e da história. Como ponto de partida está a encenação *A Classe Morta*, realizada em 1975, e decorrente dela virão outras encenações marcantes na carreira do encenador, como o espetáculo *Wielopole-Wielopole* de 1980, muito significativa por tratar das memórias de infância de Kantor. Nesta última fase, como o nome sugere, o elemento principal é a morte. Utilizando-se de manequins contrastados com os atores, ele sugere que para que se mostre a morte basta que haja vida. Esta fase lhe rendeu a fama e o reconhecimento de seu trabalho ao redor do mundo.

Os filmes mudos do início do século XX foram uma grande inspiração para muitas das primeiras encenações do *Cricot 2*. As características essenciais desse gênero cinematográfico, como a potência da imagem, a fisicalidade das atuações e o uso da pantomima, dialogavam com o pensamento da companhia na época e serviam de referência para diferentes trabalhos. Outro ângulo intrigante sobre esse interesse de Kantor pelo cinema mudo se encontra no conceito ou processo de montagem. Em seu livro, *A Forma do Filme*, o importante cineasta russo Serguei Eisenstein (1898-1948) relata sobre a cinematografia, ou a montagem, que ele explica como sendo o conflito gerado a partir da colisão de imagens fragmentadas que estão em oposição. Essa ideia de que a montagem é uma forma de conflito corresponde de certa forma à dramaturgia no teatro de Kantor e sua intensificação da teatralidade.

O plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que, então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (EISENSTEIN, 2002, p.42).

As colisões e conflitos no teatro Kantoriano são gerados a partir da tensão entre os elementos teatrais, inclusive o público, que também faz parte desse grupo. Para Kantor, um teatro baseado na criação precisa das inversões, de contrastes e choques. As leis distintas da vida (inversões, repulsões e choques) são as leis:

Dos elementos e da realidade cujos elos lógicos e vitais são rompidos e são, portanto, infinitamente distantes, onde as aproximações equivalem a um escândalo e transgridem todas as convenções da vida. Elas se referem não a elas mesmas, mas ao conjunto - dessa maneira, elas condicionam esse conjunto que é AUTÔNOMO de sua natureza (KANTOR, 2008, p.19).

Dessa forma o encenador encara a realização de um trabalho para chegar ao objetivo de um teatro verdadeiramente autônomo. Uma montagem de Kantor contém elementos fixos que são movimentados de forma variável, transformando-os a cada etapa de construção do espetáculo e mesmo depois de sua materialização no palco. Para Tadeusz Kantor “a arte não segue um processo puramente formal e linear, mas é movimento permanente e transformação de pensamentos e ideias” (Christine Greiner, 2015, p.91). Entre obra e espectador nota-se que eles são interdependentes e aquele momento e obra, como qualquer espetáculo teatral, não são completos sem a presença do público. Por isso a encenação em si passa por vivências, nunca é idêntica e não tem uma forma fixa, muito por conta do próprio Kantor, que defendia que toda apresentação trazia algo novo, uma nova situação ou modificação na cena, com o intuito de tornar a experiência no palco inovadora, que renasce diferente toda vez.

2.2 Os manifestos sobre teatro e o ato político do *Cricot 2*

Durante sua trajetória no teatro, Kantor escreveu diversos manifestos. Existem manifestos para cada uma de suas fases na companhia teatral, *O Cricot 2*. Dentro desses escritos podemos encontrar além de suas declarações sobre o mundo teatral, comentários e interpretações de textos dramáticos, notas de ensaios e apresentações, bem como as partituras de diferentes espetáculos da companhia escritas por ele durante os anos.

Esses escritos, reunidos em seu livro *O Teatro da Morte*, mapeiam a transformação dos conceitos do encenador desde antes do início do *Cricot 2* em 1955 até sua última peça teatral em 1990, *Hoje é meu aniversário*. Em seu livro são apresentados 16 manifestos organizados em forma cronológica: O Teatro Independente, O Teatro *Cricot 2*, O Teatro Informal, Teatro Complexo, As Embalagens, O Teatro Zero, Nas Fronteiras da Pintura e do Teatro, O Teatro Zero, O Teatro-*Happening*, O Teatro “i”, Do Real ao Invisível, Sobre a Obra de Maria Stangret, Teatro *Cricot 2*, O Teatro Impossível, O Teatro da Morte, A Barraca de Freira e O Artista.

Através desses manifestos, Kantor pôde expressar suas opiniões e ideias do teatro e suas diferentes áreas criativas - como a encenação, atuação e a escrita dramática - e compilar suas investigações quanto ao processo de criação de suas obras teatrais. Esses manifestos são a fonte de introdução para o pensamento do encenador e compreensão de sua forma de trabalho.

Um fato que se destaca no trabalho de Kantor no teatro é a ação do fazer teatral em si, de produzir arte mesmo contra todas as dificuldades da época, ao mesmo tempo que, por meio da experimentação, questiona a representação teatral naturalista de seu tempo.

Diferente de outros encenadores e estudiosos, como Constantin Stanislavski (1863-1938) ou Jerzy Grotowski (1933-1999), Kantor não deixou escritos de uma metodologia teatral, ou mesmo exercícios e formas de criação, apenas opiniões sobre esses assuntos em seus manifestos. O encenador polonês não desejava que seu teatro fosse reproduzido a partir de um método específico ou científico, ele não acreditava em fórmulas prontas, mas na experimentação constante. Tanto que, analisando seus escritos, muitos deles são colagens de ideias de diferentes épocas sobre um mesmo assunto. Kantor utiliza de seus textos antigos para escrever novos, costurando opiniões escritas através dos anos. Deixando sua opinião sempre em estado de transformação, ele parece não temer a mudança e, com o passar das fases de seu trabalho, seu pensamento vai se alterando, muitas vezes completamente. Analisando sua escrita podemos notar que o que o encenador teme é a estagnação, o ato de prender-se a um pensamento e, por consequência, a perda da inovação. Desse modo, esses manifestos são como uma rachadura na parede, onde podemos espiar esse processo pré-cena e interpretar os meios de criação do teatro singular que é o de Tadeusz Kantor.

Durante os anos 50, no início de sua companhia teatral, a principal crítica de Kantor (2008, p.179), escrita em um de seus manifestos, se referia à opinião dos críticos sobre as vanguardas dos anos de 1920, especificamente quanto às suas afirmações de que elas nada geraram para o teatro. Um dos motivos principais para a criação da companhia era o fato do teatro comercial, que crescia nos anos de 1950 na Polônia, transformar a criação artística em uma máquina de produção em massa e o teatro em um negócio que necessitava acima de tudo ser lucrativo. Quanto à literatura, ela se converteu, para o encenador, em matéria-prima para a empresa teatral.

Modificado por uma visão impetuosa, o teatro não tinha mais nada de sua essência e se encaminhava para a decadência (KANTOR, 2008, p.180). Descrevendo a situação da arte teatral em 1955 como “desesperadora”, Kantor afirma que “há muito tempo que uma vanguarda

não se manifesta mais no teatro” (KANTOR, 2008, p.17), demonstrando que o encenador sentia falta do radicalismo, de artistas livres para criar, sem a preocupação com uma verdade fixa ou com o conhecimento engessado em relação à arte.

O que Kantor deixa bem claro é a necessidade de o teatro não ser reduzido ao que ele chama de “papel subalterno” (2008, p.15) através do predomínio do texto. Para o encenador polonês, o teatro havia se tornado o funcionário de uma literatura dramática de pouca qualidade, que tinha como objetivo reproduzir, de forma vazia, cenas da vida cotidiana e ignorava o que Kantor denominava de “instinto do teatro”, que deriva da expressão resultante da arte coletiva, polissêmica, que é a arte teatral.

A intenção do artista polonês era ter a liberdade criativa e os meios de proporcionar ao teatro a chance de demonstrar sua potência única enquanto arte. Sobre o teatro tradicional da época, Kantor (2008, p.185) afirma que “Um tal teatro, renunciando às leis da própria existência artística, foi obrigado a submeter-se às condições, às leis, às convenções da vida: tornou-se instituição, com a criação condenada a ser apenas máquina de produção”. Para ele (2008, p.17), as opiniões sobre o papel do encenador e as visões superficiais de críticos e espectadores quanto às peças teatrais não naturalistas pareciam uma repetição de considerações sem profunda cognição ou mesmo autonomia.

O jogo era uma ferramenta essencial, pois ele garante um estado constante de exploração e descobertas. De fato, Kantor procura este momento de instabilidade, pois acredita que ele é a chave para o que é novo. Isso ocorre para o encenador através do jogo, quando encaramos o desconhecido, impulsionamos de encontro ao incerto e estamos em contato com o risco do erro na execução da obra teatral. Para Kantor (2008, p.16) o “teatro *Cricot 2* mostrou as possibilidades da liberdade na arte, do seu feitiço, do seu risco, de sua grande aventura, do seu gosto pelo absurdo e de sua abertura ao impossível”. A criação espontânea dentro do cotidiano da companhia era essencial e não existia em sua visão sobre o teatro a necessidade de haver resultados de um trabalho criativo, o importante era o ato criativo em si e não exatamente o que ele geraria.

Por meio de um pensamento vanguardista, ele instituiu uma atitude na qual o artista procurava ir além do resultado aparente, do que já foi criado, sendo o processo artístico mais importante do que o produto final. Para Kantor, é a revolução contínua produtora de singularidades que conforma um pensamento de vanguarda e não a procura por uma forma

específica e resultados definitivos. Esse “radicalismo” fez com que o encenador tivesse o pensamento crítico de que não devemos focar em uma resolução futura, mas no presente.

2.3 A função do texto dramático dentro do teatro Kantoriano

À primeira vista, o teatro de Tadeusz Kantor sendo repleto de imagens, de objetos, e em alguns casos, quase sem a palavra pronunciada em cena, fez muitos acreditarem que o encenador propositalmente excluiu-a por completo de seu processo criativo como forma de protesto quanto o seu domínio sob o teatro. Como Cintra explica: “O principal nutriente das vanguardas era o desejo de reduzir o texto e a literatura em proveito da imagem, do objeto, do gesto e do jogo, de reduzir parte do teatro, no sentido ocidental do termo, em benefício do sensível, do concreto, em resumo: das artes plásticas” (CINTRA, 2006, p.203). Mesmo Kantor defendendo diversas ideias e pensamentos vanguardistas, ele não tem a intenção de retirar o texto de seu teatro, tanto que trabalha com textos de autores dramáticos desde antes do início de sua companhia teatral.

O encenador polonês deseja que o texto não seja tratado com mais importância do que qualquer outro elemento que compõe o espetáculo (KANTOR, 2008, p.187). Não havendo uma hierarquia de valor entre esses componentes, o teatro deixa de ser o ilustrador da literatura para buscar ser uma arte autônoma formada por diversas artes, inclusive o texto dramático.

Esses elementos externos ao texto quando introduzidos na encenação apenas como suporte para o texto acabam, por consequência, ilustrando-o. Com isso, Kantor insiste que esses componentes estejam presentes por si mesmos e não como apoio para a dramaturgia. Ele explica:

Daí, por exemplo, a convicção acachapante e naturalista de que tudo que se introduz no espetáculo e que lhe é estranho, que não tem a ligação lógica com o texto - que tudo isso deforma esse texto, que todos os elementos exteriores ao texto (e isso não é ruim no teatro) devem sabiamente permanecer paralelos ao texto, ilustrá-lo, explicá-lo sem cessar (KANTOR, 2008, p.18).

Diferente da convicção que ele chama de “acachapante e naturalista”, o encenador acredita que a introdução desses diferentes integrantes (a luz, os objetos, os atores, ações, o figurino, o circo, a dança, entre outros) quando autônomos, não tendo uma conexão lógica com

o texto dramático e não estando presentes no espetáculo para ilustrar a palavra ou umas às outras, criam uma espécie de ordem entre si. Esses elementos que não possuem associação com a fábula do texto, não podem ilustrá-lo, isolando ou destacando o texto, e assim, criam contrastes em cena.

O texto é tão autônomo na encenação quanto o resto dos componentes introduzidos e todos são utilizados como um impulso para o jogo teatral. O encontro entre os diversos elementos autônomos cria conexões, comicidade e também gera conflito entre eles. O que é gerado em cena são imagens dramatúrgicas que provém desses encontros e distanciamentos. Não são imagens de entendimento sequencial, mas imagens, em sua maioria, desconexas que causam estranhamento no espectador.

Para Kantor, um teatro que existe apenas para trabalhar para o texto tem como resultado “uma ilustração medíocre, uma tautologia tediosa e uma cópia naturalista. Isso priva a obra de arte de sua independência e de seu poder de expressão” (2008, p.19). A resposta é que o teatro deve ser composto de elementos autônomos, incluindo o texto que acaba tendo o mesmo valor que seus companheiros dentro da encenação. Kantor não acredita que o teatro enquanto arte é apenas um meio de transposição do texto para a vida em um plano físico. Ele afirma que:

Antes que aconteça o encontro com o texto, existe uma vasta esfera de ação puramente cênica, independente do texto - esfera plena de infinitas virtualidades, fonte de ideias, acontecimentos, peripécias, que se distingue da realidade do texto por suas particularidades não definidas e suas significações plurais (2008, p.185-186).

Assim, ele confirma que há todo um processo anterior ao encontro da encenação com o texto dramático, mostra que as encenações de Kantor não giram em torno da literatura, que ela é apenas uma parte importante, mas a coloca confiantemente ao lado dos outros elementos, como os atores, objetos, iluminação e a música.

O encenador também ressalta que não concorda em eliminar o texto de suas pesquisas teatrais, especialmente na questão da autonomia da arte teatral, afirmando que isso “significaria a ruptura com o intelecto” (2008, p.187), e isso acarretaria na perda de elementos importantes para um teatro autônomo, como o risco e a crítica. Ele não tem certeza se a criação de uma nova forma dramática irá garantir um teatro autônomo e não acredita na substituição da expressão literária por outras soluções, como a gestualidade.

Para ele, o texto é ficção, o teatro não. Por isso, ao colocar o texto em cena deve-se transformá-lo em vivência. Para que isso seja possível deve-se criar paralelamente à ação do texto, que ele considera como uma ação concluída, uma ação cênica (2008, p.188), que é imprevisível. Para o encenador, quando a ação do texto, quase como se fosse um plano de ações, é inserida em cena, ela se choca com a ação cênica, levando a novas direções. De forma simples, é como se a partir do momento que está no teatro, a ação do texto se torna viva e independente, ganhando esse aspecto de imprevisibilidade e se afasta da literatura. É a ilusão do texto e a vivência da cena, que são separadas por Kantor.

Esse “risco” do que seria a arte teatral sem a soberania da literatura é o que Kantor (2008, p.188) afirma ser sua maior aventura no teatro. Ele observou que ao despedaçar o texto, quebrando os acontecimentos dramáticos, acabava por não apenas gerar outras realidades e acontecimentos, mas uma reescrita do texto dramático em uma forma não coerente, onde acontecimentos eram anulados, invertidos ou repetidos. Assim, para Kantor, a ação teatral surgia cada vez mais e o texto teatral se tornava o resultado final da encenação. Uma escrita que a cada apresentação, devido à imprevisibilidade da ação teatral, renascia e se modificava.

Eu dou ao texto da peça uma importância muito maior que aqueles que pregam a fidelidade ao texto, que o analisam, que o consideram oficialmente como ponto de partida e... aí permanecem. Considero o texto (evidentemente, o texto “escolhido”, “encontrado”) como o objetivo final - uma “casa perdida” à qual se retorna. O caminho a percorrer - isto é a criação, a esfera livre do comportamento teatral (KANTOR, 2008, p.189).

A encenação passa a ser o meio pelo qual o texto dramático é escrito e reescrito. O teatro é o meio pelo qual as ações presentes na ficção se tornam vida real, presentes naquele momento ínfimo que depois são esquecidas, que nascem e morrem a partir e depois de toda apresentação.

Quando falamos sobre a questão dramaturgica no trabalho do encenador é interessante ver não apenas seus manifestos e cartas, mas também como ele joga com o conteúdo dos escritos e com os próprios autores dramáticos que ele admira, apropriando-se de seus textos. A grande visualidade empregada em seu trabalho, esse hibridismo entre as artes visuais e elementos da linguagem teatral, afetava a dramaturgia dos espetáculos, que passavam por uma operação de montagem, ou remontagem. Dessa forma, a encenação é uma desconstrução e reconstrução de elementos que, quando em cena, criam uma relação de jogo entre si.

Reiterando temas, textos, imagens, objetos e até mesmo autores dramáticos em diferentes trabalhos no decorrer de sua carreira, ele expõe ao público recorrente uma sensação

de *déjà vu*, ao mesmo tempo que passa a ideia de continuidade. Muitas de suas “colaborações” indiretas e inspirações provém de dramaturgos, em sua maioria poloneses, como: Bruno Schulz (1892-1942); Adam Mickiewicz (1798-1855); Witold Gombrowicz (1904-1969); Julius Słowacki (1809-1849); Stanisław Wyspiański (1869-1907); e o mais associado com o encenador, Stanisław Witkiewicz.

Cada um desses autores foram, à sua maneira, figuras influenciadoras para o encenador por conta de seus trabalhos:

Bruno Schulz, por exemplo, foi uma inspiração para Kantor. Pintor e escritor, seus textos, como *O Sanatório do Gato-Pingado*, e os temas explorados por ele, como a temática da viagem, influenciaram o encenador em seu espetáculo *A Galinha d'Água* de 1968. Essas inspirações são como o embasamento para o pensamento de Kantor quanto ao teatro e à arte, elas reafirmam a realização das ideias do artista polonês, ficando em segundo plano, como impressões.

Adam Mickiewicz é considerado um dos maiores escritores poloneses do Romantismo, conhecido por seu drama lírico *Dziady (Os Antepassados)* de 1823, considerado o primeiro texto dramático polonês. Sendo considerado um dos Três Bardos – termo utilizado para descrever grandes poetas nacionais da literatura romântica polonesa –, juntamente com Zygmunt Krasiński e Julius Słowacki, Mickiewicz foi comparado na Europa com Byron e Goethe. Kantor tinha admiração e reconhecia a importância de sua obra para a arte polonesa.

Witold Gombrowicz é conhecido por suas peças do teatro do absurdo como *Iwona, księżniczka Burgunda (Ivonne, a princesa da Borgonha)* de 1938, de características grotescas e provocativas. Foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura (1966 e 1968). Kantor tinha apreço por suas peças do teatro do absurdo.

Julius Słowacki, juntamente com Adam Mickiewicz, foi outro dos Três Bardos e um grande escritor do período do Romantismo na Polônia. Utilizando do misticismo e da história polonesa em seu trabalho, é conhecido por seus dramas como *Kordian* (1833) e *Balladyna* (1834). Tadeusz Kantor montou a peça *Balladyna* em 1942 nas catacumbas da cidade de Cracóvia em meio à guerra.

Stanisław Wyspiański é conhecido por sua obra de caráter nacionalista, fazendo parte do Movimento Jovem Polônia (1891-1918), muitos o consideram como o quarto bardo polonês. Além de poeta e dramaturgo, ele também era pintor. Seu trabalho mais famoso é *Wesele (O*

Casamento), escrita em 1907, um drama nacional inspirado em um evento real que o autor compareceu. Kantor encena a peça de Wyspiański, *O Retorno de Ulisses*, em 1944

Entretanto, entre todos os autores dramáticos trabalhados pelo encenador, Witkacy é o que mais se destaca. Kantor trabalha com sete textos dramáticos escritos pelo autor polonês durante sua carreira, entre as produções teatrais estão: *O Polvo* (1956), *No Pequeno Solar* (1961), *O Louco e a Freira* (1963), *A Galinha d'Água* (1968), *Os Sapateiros* (1972), *Os Bonitinhos e os Buchos* (1973) e *A Classe Morta* (1975).

3. O AUTOR DRAMÁTICO E O ENCENADOR: a presença de Witkacy no trabalho Kantoriano

O autor dramático polonês Stanislaw Ignacy Witkiewicz, mais conhecido pelo seu nome artístico Witkacy, também foi romancista, filósofo e pintor. Uma personalidade muito importante e complexa da cultura polonesa, interessado por múltiplos domínios intelectuais e artísticos como a fotografia e a arte da *performance*. Nasceu no dia 24 de fevereiro de 1885 em Varsóvia. Criador da teoria estética da Forma Pura e membro do primeiro grupo polonês de vanguarda modernista, seus textos para o teatro eram considerados pelos críticos como incompreensíveis, acusados de serem propositalmente absurdos para desdenhar o público. Ele escreveu o que viria a ser um impressionante conjunto de textos dramáticos, 43 peças, mas infelizmente apenas 22 delas foram preservadas. Durante o período de 1918 até 1926, Witkacy dedicou-se basicamente ao teatro, escrevendo incessantemente, produzindo obras dramáticas como *A Galinha D'Água* (1921), mas infelizmente as peças que chegaram a serem encenadas na época não foram bem recebidas pelos críticos. Tadeusz Kantor era grande admirador do trabalho de Witkiewicz, inclusive de sua pintura.

Figura 7: Quadro “A tentação de Santo Antônio II” (1921) de Witkiewicz⁷



⁷ Disponível em: <https://theculturetrip.com/europe/poland/articles/the-story-of-witkacy-polands-restless-genius/>. Acesso em: 15 nov. 2020

É difícil não associar esses dois artistas, pois seus trabalhos parecem entrelaçados de várias maneiras. Enquanto Witkacy é uma presença concreta e influente no teatro Kantoriano, o próprio encenador tem certa responsabilidade pela notoriedade do autor dramático fora da Polônia ao levar suas produções teatrais pela Europa. Mesmo os dois artistas sendo de diferentes gerações e nunca tendo trabalhado pessoalmente, eles se conectam a ponto de não conseguirmos pensar na carreira de um sem vincular a presença do outro. Os dois se dedicaram a diversas formas artísticas, realizaram seus trabalhos mais marcantes em suas últimas fases e tinham pensamentos diferentes quanto à arte e seu futuro. Ambos acreditavam que a arte deveria provocar o espectador, mas por mais que Kantor pudesse concordar com o autor em certos assuntos, ele discordava de alguns pontos em relação à estética de Witkacy.

Filho único, Witkacy cresceu cercado de adultos. Na época, não havendo escola em Zakopane, município no sul da Polônia onde a família do autor se estabeleceu em 1890 devido à condição de saúde do pai de Witkiewicz, ele foi educado em casa por tutores, a maioria amigos de seu pai que provinham da área artística e literária. Foi um escritor, filósofo e pintor autodidata, explorando desde criança sua criatividade em um ambiente livre para a criação. Seu pai, Stanislaw Witkiewicz, foi um influente crítico de arte, pintor e arquiteto, e incentivou desde o começo o desenvolvimento dos talentos do filho. Pai e filho tinham uma relação muito próxima na infância de Witkacy, que com o tempo foi se alterando devido às diferentes visões de mundo e interesses. Sendo Witkiewicz pai um grande defensor do realismo, Witkacy não poderia ser mais o oposto das opiniões artísticas do pai, com suas obras classificadas como absurdas. Criando o nome de Witkacy como uma forma de se diferenciar do famoso pai, o autor dramático sentia a necessidade de se destacar e trilhar o próprio caminho dentro das artes.

Apesar de Witkiewicz ter sido um artista explorador de múltiplas áreas além do campo da literatura, Kantor não utilizava elementos da sua pintura ou da sua teoria estética para a realização de seu teatro, concentrando o seu interesse nos escritos do poeta. O encenador tratava Witkacy não apenas como “uma autoridade literária, mas também teatral” (KANTOR, 2008, p.21). Por maior respeito que Kantor tivesse pela obra completa de Witkacy, são seus textos dramáticos e o radicalismo contido dentro deles que o estimulam a produzir um teatro também radical, que não tem medo de ultrapassar limites já estabelecidos. O foco de Kantor no trabalho de Witkacy sempre foi nas obras literárias, introduzidas em um processo de criação em busca de algo diferente do que já foi visto ou feito.

Como o próprio Kantor, o trabalho de Witkiewicz também foi incompreendido certas vezes. Suas peças teatrais, uma construção dramática aberta, eram classificadas como absurdas muito antes da criação, por Martin Esslin⁸, do termo “Teatro do Absurdo” no fim da década de 1950, e, em sua maioria, expressavam tensões entre a sociedade e o sujeito. Não é estranho que os críticos o acusaram de propositalmente escrever textos dramáticos ininteligíveis, dado ao fato de que o escritor não tinha uma boa reputação na opinião pública conservadora, sendo descrito como lunático e pervertido. Muito dessa visão de Witkacy provinha de sua extensa experimentação com drogas, que o autor utilizava em grande parte para sua produção criativa.

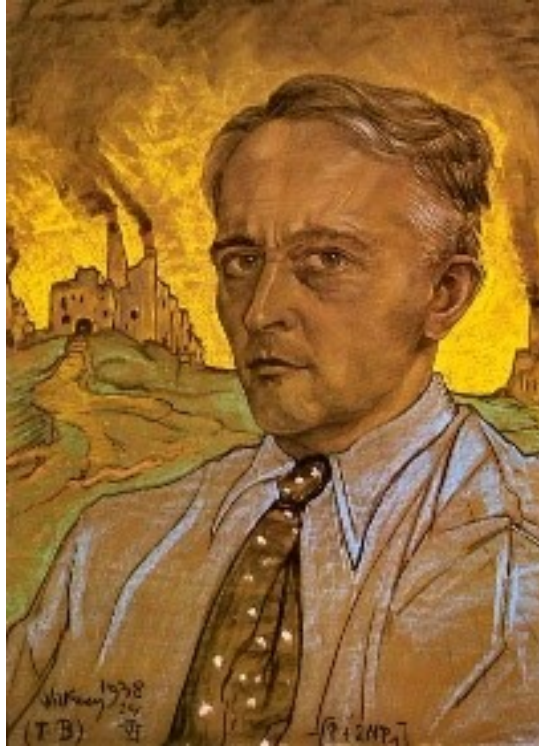
Enquanto escritor, Witkacy utilizava de sua pintura como ponto de partida para seus textos dramáticos. Utilizando-se de imagens, formas e cores, o autor criava uma obra literária de grande caráter visual, uma composição experimental imagética dentro do teatro (GEROULD, 1989, p.181), algo que uma parcela do teatro europeu do início do século XX buscava, com várias companhias teatrais trabalhando o corpo do ator inspirados pela escultura e pela pintura (FREIXE, 2010, p.3). Essa característica no trabalho do autor polonês de mesclar artes diversas, utilizando uma como um meio de construção de outra, bem como diferentes estilos e experiências, mostra sua criatividade enquanto escritor dramático e se encaixa perfeitamente dentro do teatro kantoriano.

Aprendendo a arte da pintura quando criança com seu pai, também pintor, Witkacy continuou seus estudos mais tarde na Academia de Belas Artes de Cracóvia entre os anos de 1904 e 1905. Witkacy ia contra a visão realista de seu pai, rejeitando pintar uma cópia da realidade ou manter fidelidade ao material, ele pintava versões distorcidas, imprevisíveis e fantásticas. No começo pintava paisagens, gênero de pintura preferido de seu pai, e mais tarde abandona este formato, dando preferência aos retratos, onde buscava o interior do sujeito, o subconsciente, o que existe abaixo da superfície.

Figura 8: Autorretrato de Witkacy, 1938⁹

⁸ ESSLIN, Martin. O Teatro do Absurdo. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

⁹ Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/literatura/contracapa/stanislaw-ignacy-witkiewicz-um-polaco-louco-pacas/>. Acesso em: 21 abr. 2021



Lidando com as mudanças na sociedade do mundo ocidental, Witkacy cria um mundo próprio, habitado por seus personagens variados - de pintores, aristocratas, até psiquiatras -, que além de conviverem juntos em um mundo insano, estão constantemente questionando-o por meio de conversas filosóficas. A característica de sua escrita de ser fluída, desconexa, cheia de ritmos contraditórios gera um teatro visualmente absurdo, podendo ser comparado aos filmes mudos dos anos de 1920, com suas sequências de ações rápidas e dinâmicas.

Sendo muito encorajado a ler por seu pai, Witkacy encontrou em autores como o dramaturgo William Shakespeare (1564-1616) grande inspiração. Tendo tido seu primeiro contato com a obra do famoso poeta inglês por meio de um artigo sobre *Hamlet* escrito por seu pai, Witkiewicz, e impactado pelas peças de teatro, viria a colocar referências, citações, descrições shakespearianas, bem como se utilizaria de personagens de Shakespeare, como Ricardo III. Outra referência forte em seu trabalho é a característica da fantasia, pois conforme Gerould:

Pelo número de referências em suas obras, parece que a Ilha do Tesouro e Robinson Crusoe eram dois de seus livros favoritos. Um fascínio infantil por piratas, uma ilha misteriosa, e seus perigosos jogos se transferem para a vida criativa de Witkacy como dramaturgo e se tornam um modelo para sua visão da sociedade (GEROULD, 1989, p.240, tradução nossa).

Essa visão de fantasia e questionadora vinda da infância se mantém com Witkacy durante toda sua vida, a curiosidade que o jovem autor era constantemente incentivado a ter pelo mundo parece nunca o ter abandonado. Referências de livros infantis também parecem servir como um gatilho para as observações filosóficas nas peças de Witkacy, como a imagem de um homem sozinho em uma ilha abandonada, recluso do resto do mundo. Autores como H. G. Wells e Júlio Verne também serviram como referência de um mundo futurístico, dominado pela ciência e tecnologia, temas de grande interesse no trabalho dramático de Witkacy.

Muito similar a Kantor, Witkacy também não se fundamentou em apenas uma vanguarda, pelo contrário, ele era conhecido por, certas vezes, rejeitá-las. Outro fato é que o autor não exaltava a obsessão das vanguardas pela inovação, o que é, ironicamente, o que Tadeusz Kantor mais prezava nelas.

Mesmo assim, Witkacy aproximou-se das vanguardas por conta de sua preferência pelo formalismo. Em sua estética, a Teoria da Forma Pura, ele foge da padronização e preza pela individualidade, destacando sua importância na arte que, para ele, caminhava lado a lado de um mundo cada vez mais padronizado e destruidor dessa individualidade, tanto do artista quanto do espectador.

A Forma Pura pode ser interpretada como expressão da unidade da individualidade em construções formais de elementos pertencentes a uma linguagem artística, unidade diretamente dada do “Eu” do artista, que por sua vez ajudaria a impulsionar a eclosão do “Eu” do espectador, tão massacrado pela cada vez maior mecanização da vida (PITA, 2018, p.2911).

Sendo a intenção de Witkacy a criação de vivências metafísicas, essas realidades distorcidas e atmosferas que remetem aos aspectos invisíveis da vida, seria a partir da individualidade que o sujeito daria um sentido particular à existência, que é exatamente o que o autor intitulava de “Mistério da Existência” (PITA, 2018, p.312). Segundo Camargo (2012, p.4):

Witkacy, nesta aparente busca pela identidade ou no esfacelamento da própria, ou mesmo na constatação de seu completo estilhaçamento reconfigurado, procurou respostas aos mistérios da existência. Segundo seus escritos filosóficos, o mistério da existência não poderá ser nunca resolvido, mas apenas experienciado.

Essa experiência seria o momento em que a obra artística permite ao indivíduo visualizar o seu lugar próprio no mundo. Essa obra de arte não necessita da imitação da vida, psicologia ou lógica. O sentimento causado no espectador quando a peça chega ao seu desfecho é de acabar de acordar de um sonho, onde mesmo os elementos cotidianos parecem disformes e estranhos. Para Witkacy, apenas a arte poderia viabilizar tal feito, uma concepção influenciada pelo o pensamento do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

O autor dramático polonês parece criar dimensões onde a realidade e o sonho não são facilmente diferenciados, como uma realidade inusitada e questionável. Como afirma Pita (2018, p.2914):

Seja na obra dramática, nos romances ou nas pinturas, Witkacy construía diferentes realidades que de algum modo revelavam uma realidade precedente, a sua própria, mesmo que transfigurada, distorcida, apesar de sempre buscar chegar a obras de arte autônomas.

Ele não acredita no abandono do texto, mas apoia a procura por uma estética não naturalista. Não é de se estranhar que o autor tivesse visões distorcidas da vida, pelo fato de ter sido uma testemunha de momentos históricos realmente tenebrosos, desde a 1ª Guerra Mundial, passando pela Revolução Russa, até a ascensão do Fascismo em alguns países da Europa. Ele comete suicídio no dia 18 de setembro de 1939 em Jeziory (então Polônia, hoje faz parte da Ucrânia), após a invasão do exército vermelho de Stalin em 17 de setembro do mesmo ano, na época o lugar já havia sido ocupado pelo exército nazista.

Na opinião de Witkiewicz, o teatro e a poesia são artes impuras e complexas - uma composição de variadas artes -, pois se mesclam com a vida. Muito similar ao pensamento kantiano, ele defende que toda arte seja autônoma, inclusive o teatro, formada por uma composição de elementos artísticos. Segundo o autor:

A essência da arte em geral é a unidade de personalidade diretamente dada, ou o que chamamos de sentimento metafísico, expresso em uma construção de quaisquer elementos: ou seja, cores, sons, palavras ou ações. A pintura e a música possuem elementos homogêneos. Além de seus valores sonoros e possibilidades de evocar imagens visuais, a poesia também faz uso de conceitos, cujos significados são, em nossa opinião, tão bom material artístico quanto qualquer uma das qualidades puras. Entretanto, o teatro tem o elemento adicional de ações, quem quer que sejam os Seres individuais que atuam. Assim, a poesia e o teatro são artes complexas em oposição às artes simples, a pintura e a música (WITKIEWICZ, 2004, p.2, tradução nossa).

Quando falamos do texto dramático, ele utiliza os elementos do ritmo e da repetição de ações e falas. Esses elementos criam desarmonia e abrem um precedente para a introdução da confusão, do feio, do perverso e do choque, qualidades essenciais para a Forma Pura, pois são uma maneira de representação da complexidade do sujeito e do absurdo de sua existência.

Dentro da Teoria da Forma Pura, o que Witkacy acredita que a composição da obra é o fator que causa uma grande impressão tanto no público quanto no artista, não a forma como um contendor de um conteúdo. Isso leva Witkacy a rejeitar teorias tradicionais sobre a forma e conteúdo e sua visão sobre o conceito se assemelha ao da filósofa norte-americana Susanne Langer (2003, p.54) que diz que:

[...] a obra de arte é uma estrutura cujos elementos inter-relacionados frequentemente são qualidades ou propriedades de qualidades, tais como grau de intensidade destas; que as qualidades entram na forma e, dessa maneira, tornam-se tanto uma só coisa com esta quanto as relações que elas, e apenas elas, têm e que falar delas como ‘conteúdo’ do qual se poderia abstrair logicamente a forma, é tolice. A forma é construída a partir das relações peculiares àquelas.

Parece que são das formas tradicionais já construídas que Witkacy discorda em sua teoria, e não o conteúdo em si. Tanto Kantor quanto Witkacy possuem temas recorrentes em seus trabalhos, que retornam de maneiras inesperadas e imprevisíveis, para o encenador é a infância e a morte, para o autor dramático a mecanização da sociedade. O teatro kantoriano também é descrito como uma composição de diferentes elementos autônomos trabalhando em função do jogo. Essa composição consegue tornar uma obra imprevisível, pois o resultado da combinação e as relações entre os elementos cênicos é variado.

A inexistência da lógica no trabalho do autor polonês, a falta de uma linearidade em sua narrativa e a quebra das unidades de tempo e espaço em suas peças, tornam a escrita dramática de Witkacy um excelente componente para o teatro kantoriano, pois além de ser próxima à ideologia de Tadeusz Kantor, também traz desafios em sua encenação, dando a ele, graças à ambiguidade dos signos, uma grande liberdade de interpretação.

Os personagens do autor polonês são igualmente interessantes e complexos. Sua falta de psicologismo e de ação os tornam apáticos, não havendo também nas peças uma noção de causa e efeito. É interessante notar como o autor traz esse legado polonês de escritores como Mickiewicz ao criar personagens como mortos-vivos ou espíritos, atraindo esse tom mórbido e de fantasia que viria a ser uma marca no teatro de Kantor em sua última fase, o Teatro da Morte.

Onde muitos acreditavam que a encenação de Kantor era exclusivamente uma forma provocante de alterar a dramaturgia de Witkacy, o encenador demonstra o oposto. É notável que o texto não é seu foco principal como se ele fosse simplesmente utilizá-lo com o intuito de causar uma controvérsia vazia de significado, pelo contrário, o texto era tratado como equivalente com os outros elementos teatrais, como Kantor mesmo comenta que “antes de mais nada, as mudanças que estão em questão não são mudanças. Elas consistem em uma junção de elementos que entranha a criação da entidade chamada por nós de espetáculo” (KANTOR, 2008, p.19). O encenador anexa o texto aos outros elementos que trabalham em função do jogo, para a criação de imagens significantes.

Os registros escritos dos espetáculos de Kantor tinham que ser feitos durante o processo de criação do espetáculo, mas a dramaturgia era de qualquer modo sempre instável, pois o encenador procurava imagens que surgiam do contato entre o texto e os atores, variando constantemente esta dramaturgia. Ao realizar um texto de Witkiewicz, Kantor cria um diálogo não apenas com o texto, mas também com o próprio autor, pois questiona e indaga as decisões de Witkacy no mundo literário ao criar sua encenação no mundo teatral. O espetáculo se torna quase um diálogo aberto entre autor dramático e encenador e Kantor parece provocar o texto ao tentar adivinhar os pensamentos do autor em sua interpretação do material literário. Daí provém sua frase conhecida em que ele diz “*Je ne joue Witkiewicz, je joue avec*” (Eu não represento Witkiewicz, eu jogo com ele) (KANTOR, 2008, p.XXXVI). Com o texto, Kantor o interroga, questiona, joga, recorta e remonta, até que seu significado se torne embaralhado, gerando novas descobertas, uma segunda obra.

Estamos então falando de uma realização artística híbrida, a realidade da obra literária e, conseqüentemente, a visão do autor em uma relação de simbiose com a criação de Tadeusz Kantor gerando uma realidade artística única, própria, original. É importante lembrar que Kantor não representa Witkiewicz, pelo menos não no sentido tradicional do termo. Conforme Kantor cansou de repetir, ‘ele representa com Witkiewicz’. De certa maneira, trata-se de um processo através do qual a obra é continuamente esmagada, triturada na sua ínfima materialidade para revelar o seu significado mais profundo (CINTRA, 2008, p.107).

A obra, como todos os objetos cênicos de Kantor, está lá em função do jogo, para a criação de imagens. Essas imagens criadas pelos atores e objetos geram signos que se comunicam de forma individual com os espectadores, e cabe a eles preencher as lacunas da história, se é isso que lhes convém. Kantor explora a forma de percepção do mundo ao utilizar a ferramenta da repetição para recriar memórias ou para mesmo redefinir o texto e as ações que

realizam as personagens. Da repetição, saem os excessos e permanece o que é mais profundo, o fundamental.

Repetir um gesto, uma, duas, três, várias vezes, é tornar presente alguma coisa anterior a nós mesmos, alguma coisa que já existe e perdura em nós, como um eco. Existe agora, e ao mesmo tempo não existe, como a foto ou uma imagem. Na repetição, revela-se o que nessa ideia, existe de permanente. Objetos, formas, máquinas, bonecos, manequins são peças intrínsecas no teatro de Kantor. Arte, vida, repetição são para ele ecos, reflexos de realidade anterior. Na repetição, como na vida ou na arte, o supérfluo se esvai, o essencial fica (AMARAL, 1993, p.203).

Esse eco do passado ressoa para o público em forma de imagens, revelando a essência, aquilo que é a razão pela qual Kantor fazia seu teatro, o ser humano. Por meio de instrumentos como o objeto cênico, ele cria um teatro de imagens para aproximar o público, trazê-lo para dentro da encenação, não o envolvendo em uma atmosfera de ilusão, mas criando um espaço em que não há divisão entre o palco e a plateia. Sendo Witkiewicz o autor mais recorrente no trabalho de Kantor, é interessante ver como o encenador interpreta seus textos e como os transforma, jogando com as intenções do autor.

4. PROCESSO DE MONTAGEM: *O Polvo, O Louco e a Freira, A Classe Morta e A Galinha D'Água*

A partir deste momento passaremos a analisar as peças teatrais de Stanislaw Ignacy Witkiewicz e suas decorrentes encenações realizadas por Tadeusz Kantor com sua companhia teatral, *O Cricot 2*. Procuraremos refletir não apenas acerca da interpretação do encenador quanto ao texto, mas também investigar as modificações e transformações do texto até a imagem apresentada em cena.

4.1 *O Polvo*

A peça *O Polvo*, escrita em 1922 por Stanislaw I. Witkiewicz, foi o primeiro trabalho do *Cricot 2*, realizado em 1956. A obra em questão é do período entre-guerras, estruturada como um drama em um ato.

Witkacy tinha uma descrição detalhada das dez personagens que compõem a peça, entre eles se encontram figuras históricas e objetos que ganham vida, são elas: Paul Perboussol, A Estátua Alice de Ouro, Hircano IV, Ella, Dois Velhos Senhores, Duas Matronas, Tétricon e Júlio II. A história contada é a do artista de 46 anos, Paul Perboussol, um pintor que não acreditava mais em si mesmo por conta do conflito entre seus deveres para com sua arte e seu país.

Quanto à partitura corporal e imagética feita para a encenação, o próprio Kantor (2008, p.17) afirmava que sua versão de *O Polvo* de Witkacy era “uma espécie de colagem”, não uma reprodução fiel do texto dramático. Essa colagem/partitura envolvia diversos contextos como: um conjunto de textos sobre a década de 1950, impressões sobre o teatro *Cricot 2*, notas sobre ensaios, livro do diretor e o próprio texto de Witkiewicz.

Em seu manifesto, Kantor faz alguns comentários sobre suas primeiras impressões de *O Polvo*:

REFLEXÕES (À ÉPOCA DA ENCENAÇÃO DA PEÇA: 1955/56)

[...]A caracterização dos personagens, a descrição da cena, os comentários no texto provêm e pertencem a um teatro convencional típico.

O mesmo vale para os comentários situando o conteúdo da peça, bem como a esfera lingüística, possuindo fundamentalmente uma *fatura naturalista* (certamente com numerosas adições) (KANTOR, 2008, p.21).

Para Kantor, a escrita dramática de *O Polvo* não era destinada ao teatro que ele tinha a intenção de fazer. As descrições e comentários sobre as personagens, a cena, o diálogo e o conteúdo da peça eram específicos de um teatro de caráter naturalista (KANTOR, 2008, p.21). Então, Kantor queria entender porque Witkacy – que, para ele, não seguia a estética naturalista - escrevera a peça assim. O encenador compara o início do texto, de caráter naturalista, com o absurdo completo das ações seguintes (como o aparecimento de figuras medievais no ateliê em pleno século XX) e se questiona se a estética deste texto pode efetivamente ser categorizada como naturalista.

O que Kantor chega a concluir é que a peça de Witkacy é apenas aparentemente naturalista, uma tal construção deliberadamente intencional e necessária para, no fim, questionar a realidade construída. A peça *O Polvo* se aproxima de um teatro do absurdo satírico, que mostra um mundo aparentemente realista, para então, questioná-lo por meio de ações absurdas (PAVIS, 2008, p.2).

No começo, o encenador chegou a acreditar que certas personagens, como o papa Julius II, eram intencionalmente unilaterais. Foi a partir de uma leitura surrealista que Kantor (2008, p.22) conclui que a construção do texto dramático de maneira realista é um modo de “ridicularizar a própria realidade por meio de manipulações não admitidas nessa convenção, para demonstrar que a visão do mundo convencional e reconhecido como ‘verídico’ é uma pura ilusão”. O encenador percebe que Witkacy utiliza em seu trabalho a estética do absurdo, 30 anos antes do surgimento do movimento na Europa. Kantor não segue para uma encenação surrealista, mas encontra uma interpretação, uma entrada para o texto de Witkacy.

O artista polonês se concentra no que ele acredita ser a intenção do dramaturgo, o disfarce. Como uma máscara, o disfarce tem a capacidade, enquanto objeto e metáfora, de esconder e enganar ao mesmo tempo que revela algo. Quanto a essa característica essencial da peça, o encenador declara que “esse disfarce tinha como objetivo enganar o espectador normal, induzido a erro, perturbar a visão ‘verídica’ das coisas. Por isso, ele (o disfarce) não poderia ter uma forma estilizada, pois teria então, como objetivo, os valores formais - ele deveria ser naturalista” (KANTOR, 2008, p.22). Isso revela que se o encenador esperava realizar a peça de

Witkacy de modo a concretizar seu principal objetivo, ele não deveria descartar o elemento do disfarce, mas assumi-lo.

Kantor se propõe a criar uma imagem que será destruída para revelar uma segunda imagem. Martine Joly, que em seu livro apresenta a noção de imagem, além de suas significações e usos, explica o termo como sendo algo que “depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (2012, p.13). Ao criar uma imagem que serve de disfarce, Kantor acaba criando um contraste a partir do momento em que o que o personagem diz e faz não condiz com a imagem apresentada. Joly explica que:

De fato, julgamos uma imagem “verdadeira” ou “mentirosa” não devido ao que representa, mas devido ao que nos é dito ou escrito do que representa. Se admitirmos como verdadeira a relação entre o comentário da imagem e a imagem, vamos julgá-la verdadeira; se não, vamos julgá-la mentirosa. Mais uma vez, tudo depende da expectativa do espectador, o que nos reconduz também à questão do verossímil, evocada acima (2012, p.116-117).

Analisando por esse ângulo, a palavra e a ação, a imagem e a linguagem, nesse caso se complementam. Elas trabalham juntas para que a escolha de Kantor, pela utilização do disfarce que cria uma ilusão a ser quebrada, de fato funcione em cena. Quando o disfarce naturalista é quebrado, revela o absurdo, ridicularizando a própria realidade.

Figura 9: Foto da encenação de “O Polvo” (1956) – Foto: Cricoteka¹⁰



¹⁰ Disponível em: <https://www.cricoteka.pl/pl/the-cuttle-fish-cast/>. Acesso em: 11 ago. 2020

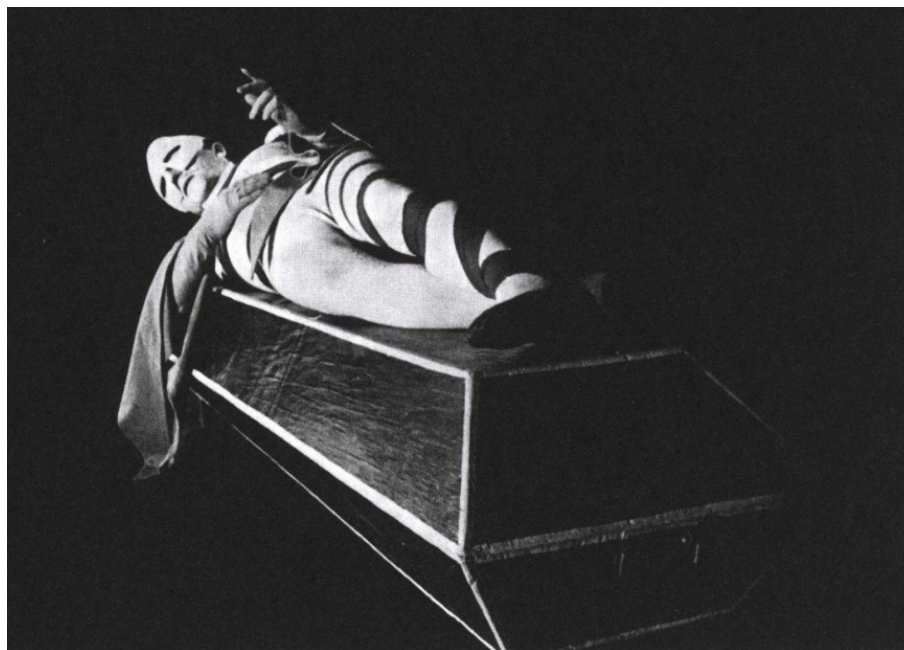
O ator, que interpreta uma personagem disfarçada, se vê envolvido por camadas de complexidade em sua atuação, onde a instabilidade da superfície aparente em cena é proposital, com o intuito específico de confundir o público, levando-o a duvidar do que assiste. Para sua encenação, Kantor assume que:

Esse disfarce não é, em Witkiewicz, o fato de um ator cobrir-se normalmente com uma veste de teatro e transformar-se realmente, nessa vestimenta, em uma personagem dada. Trata-se de um disfarce de ‘mascarada’, de modo que ao ‘engano’ do espectador sucede, ao final de um instante, a descoberta do falso (KANTOR, 2008, p.22).

Essa descoberta é essencial para a concretização do texto, portanto Kantor cria três camadas em cena: o ator, o personagem e o seu disfarce, a máscara. A presença desse elemento é feita de várias maneiras, tanto metaforicamente, quanto como objeto ou de forma não convencional, através dos figurinos. Um teatro com grande ênfase nos seus aspectos visuais se manifestava através de novas propostas plásticas do início do século XX que afetaram o drama, pois procuravam se libertar da estética realista e livrar-se da imitação da vida. É provável que as temáticas - a morte e fantasmas - que alguns encenadores e autores dramáticos, como o teatro simbolista do autor dramático belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), almejavam expressar, não encontravam mais no ser humano seu meio de transmissão. Em vista disso, a entrada do inanimado vem a suprir a incapacidade do humano.

Esse mascaramento simbólico, que provém do texto de Witkacy, afeta os elementos da encenação de Kantor, tornando-se um aspecto essencial do texto que não é perdido, mas constantemente explorado. Apesar do interesse por essa característica marcante, o encenador acreditava que o mascaramento enquanto característica principal da narrativa funcionava melhor no campo da literatura do que na ação teatral, pois no imaginário literário o texto mostra toda sua complexidade através do disfarce, enquanto que a sua materialização pode transformar, nas palavras de Kantor (2008, p.23), “o drama complicado de Witkiewicz em uma farsa chapada e estúpida”, ilustrando a dificuldade de transposição da escrita dramática do escritor polonês para o palco.

Figura 10: Foto da encenação de “O Polvo” (1956) - Foto: Cricoteka ¹¹



Outro instrumento utilizado por Kantor para romper com o que é dissimulado, era a relação com o público e o espaço. Procurando outras configurações de relacionamento com o espectador, desejando uma realidade autêntica, por uma visão menos passiva e mais participativa (KANTOR, 2008, p.16), a companhia puxava os limites entre palco e plateia ou mesmo quanto ao lugar do fazer teatral.

A encenação de *O Polvo* foi realizada na Galeria *Krzysztofor*, em Cracóvia. O espaço era um estabelecimento comercial real, um café de rua, rodeado por mesas, funcionários e fregueses. O público se sentava em volta das mesas, fazendo parte do espetáculo como os atores, reagindo instantaneamente às provocações e absurdos instaurados à sua volta.

O espectador, ao tomar sua bebida, sentado em uma cadeira real, encostado em um balcão real, bebia uma bebida real diante do manequim de três metros de altura do Papa Julius II. O espectador, através da consciência, via-se em um Café mas ao mesmo tempo em um teatro. Ou seja: apesar de um único espaço físico, esse espaço era capaz de se alterar conforme a forma de observação (CINTRA, 2008, p.266).

Esse espaço não-convencional para os padrões do teatro mais tradicional gera grande tensão com o absurdo dos acontecimentos cênicos, que saíam dos moldes naturalistas. O

¹¹ Disponível em: <https://www.cricoteka.pl/pl/the-cuttle-fish-cast/>. Acesso em: 11 ago. 2020

figurino elaborado a partir de contrastes e formas e as contradições criadas pelo encenador provêm de vanguardas com as quais ele teve contato, como o abstracionismo e o dadaísmo. A contradição entre o espaço cotidiano habitado pelo público e os atores mascarados que se comportavam como marionetes pelo espaço tinha como objetivo chocar o espectador, isso provêm do pensamento vanguardista de Kantor e seu intento de escandalizar, confundir e criar experiências teatrais. Essa fórmula de um espaço diário agregado a um acontecimento extravagante concebe um ambiente mutável, que se transforma a cada olhar específico. Essa procura do que está fora do espaço do teatro, longe do tradicional palco italiano, em junção com a artificialidade proposta em cena resultava em algo ilógico e absurdo para o espectador. Dessa forma, o encenador chegava à negação da ilusão, um conceito considerado essencial em seu Teatro Autônomo.

4.2 *O Louco e a Freira*

Em oito de junho de 1963, o *Cricot 2* realiza a apresentação do espetáculo *O Louco e a Freira*, baseado no texto dramático de mesmo nome escrito por Witkacy em 1923. Essa encenação é um dos resultados da fase do Teatro Zero, que se inicia em 1962, e ilustra os seus princípios singulares, como a recusa da ação e o uso de objetos marginalizados, descartados nas ruas, como cadeiras, pedaços de madeira, guarda-chuvas, etc.

O grande destaque do espetáculo é o objeto construído por Kantor, chamado de Máquina de Aniquilamento. De grande dimensão, a máquina era constituída por uma estrutura de metal que segurava cadeiras dobradas e empilhadas que, como um movimento de sanfona vertical, se batiam gerando sons estridentes. Segundo Cintra (2008, p.168), a máquina tinha como objetivo “através dos seus espasmos, anular a interpretação emocional dos atores”, deixando-os desorientados e gerando movimentações absurdas. Utilizando-se de objetos que Kantor denominava como “de categoria inferior” - que ele via como objetos abandonados, simples ou quebrados -, o encenador cria um objeto cênico desprovido de significação, um ser não identificável, abstrato. Como em seu estudo do Abstracionismo, Kantor retira da cadeira, que é uma forma funcional, suas características identificáveis e sua funcionalidade cotidiana, tornando-as irreconhecíveis. O espectador, então, observa a máquina em cena e vê algo inédito, desconhecido, que será analisado a partir de seu comportamento e de suas ações.

Figura 11: Máquina de Aniquilamento em “O Louco e a Freira” – Fonte: Cricoteka¹²



O texto dramático escrito por Witkiewicz é uma peça em três atos e quatro cenas, com oito personagens e um único cenário: uma pequena cela para doentes mentais em um hospício (WITKIEWICZ, 1989, p.617). Tendo presente a análise do indivíduo e da sociedade, Witkacy explora os temas do confinamento e o desejo que os confinados têm de se libertar. Conta a história de Alexander Walpurg, um poeta que:

é confinado em uma cela de um hospício contra sua vontade e colocado em uma camisa de força. Walpurg é cuidado por psiquiatras de uniforme branco e por freiras em hábitos. A única janela da cela tem vinte e cinco vidros pequenos e grossos divididos por barras de metal; a porta range em suas pesadas dobradiças cada vez que é destravada e depois aparafusada novamente. Walpurg não é permitido escrever ou fazer nada, exceto pensar sem parar (WITKIEWICZ, 1989, p.621, tradução nossa).

Quanto mais o poeta é confinado, mais sua mente é estimulada e pressionada. Devido a isso, Walpurg teme explodir definitivamente. O cenário da cela se torna um espelho da mente aprisionada dele. Os enfermeiros e freiras são descritos como caricaturas da visão que o poeta tem da sociedade, personagens automáticos como máquinas que “querem regimentar a vida e prender como lunáticos aqueles que pensam e sentem de maneira diferente da deles” (WITKIEWICZ, 1989, p.650, tradução nossa). Através de suas reflexões sobre arte e poesia durante o decorrer da história, Walpurg constantemente incita o desejo de liberdade. A tensão

¹² Disponível em: <https://www.cricoteka.pl/pl/the-ancantisating-machine/>. Acesso em 05 fevereiro. 2021.

dramática se dá através do contraste entre o aprisionamento do poeta e a liberdade que suas falas invocam.

Muitas vezes relembrando o passado, ele transcende o tempo, revivendo momentos de outras épocas, buscando a individualidade e negando se conformar com as normas da sociedade. Em uma conversa com a personagem da freira, Irmã Ana, com quem o poeta acaba tendo um relacionamento amoroso e frustrado, Walpurg explica:

WALPURG: Antes, a arte não era pervertida, não havia um "desejo insaciável de forma". A vida não era o movimento sem objetivo dos autômatos sem alma. A sociedade não era uma máquina. Havia uma massa macia de um gado sofredor, e dela brotavam flores maravilhosas de luxúria, poder, criatividade e crueldade (WITKIEWICZ, 1989, p.744, tradução nossa).

A sociedade é vista por Walpurg como uma máquina sem controle. O poeta acredita que os indivíduos que fazem parte dessa máquina não conseguem exercer uma distinção entre sanidade e loucura, apenas que a sociedade enlouquece o indivíduo e depois o aprisiona. Mesmo sem uma significação empregada inicialmente ao objeto cênico abstrato, podemos associar o comportamento da Máquina de Aniquilamento à sociedade escrita por Witkacy, como, por exemplo, na abertura da encenação de Kantor, descrita em seu manifesto:

Ato I
 A *Máquina* funciona
Burdygiel
 luta pela menor pontinha de lugar
 para o jogo e a vida,
 perde o equilíbrio,
 oscila,
 ergue-se,
 volta a cair,
 ergue-se de novo pacientemente
 atropela-se com o movimento incessante das cadeiras
 rebatido e rejeitado.
 Nessa *luta* tragicômica pelo *lugar*
 ele parece um malabarista.
 Ele cospe palavras que,
 tão logo lançadas, perdem o *encadeamento* ulterior.
 A *eliminação* do movimento torna-se
 uma *eliminação psíquica*.
 Uma vaga *apatia crescente*
 submerge *Burdygiel*.
 As pausas de uma duração *penosa* tornam-se insuportáveis.
Burdygiel mergulhado de repente na meditação.
Burdygiel desanimado
 fecha-se num silêncio desdenhoso.
 Ainda uma palavra ou uma frase

Dissolução do texto
 Decomposição total
 Ele enuncia as últimas frases
 como do além
 rapidamente, com pressa e *não importa como* (KANTOR, 2008, p.68).

A Máquina não é apenas um objeto cênico decorativo, ela é tratada como sendo um dos atores, e seu “personagem” tem controle sobre todos os outros, determinando as ações do espetáculo e criando conflitos.

Chegando ao fim da peça, Walpurg é retirado de sua camisa de força pela Irmã Ana e, em um de seus surtos explosivos, quebra a janela da cela e se enforca, libertando-se com a mesma camisa que há poucos minutos o aprisionava. A história não é finalizada nesse momento de aparente conclusão. Depois da morte do protagonista, todas as regras convencionais são quebradas, tanto sociais, como de espaço, tempo e ação. Em um momento onde o impossível se torna possível, Walpurg, de forma cômica, retorna à vida. Voltando para a cela, ele faz com que os personagens, como a Irmã Barbara, que representavam a sociedade enquanto uma máquina descontrolada, questionassem suas ações e pensamentos, levando-os a indagar se eles mesmos não são os loucos. Walpurg, juntamente com a Irmã Ana, escapam do hospício e fogem para a cidade, livres.

Em sua encenação, Kantor mantém todos os personagens originais do texto de Witkacy: Walpurg, o poeta; Irmã Ana; Irmã Barbara; Dr. Bidello, o psiquiatra; Dr. Grün, o psicanalista; Professor Walldorff e os dois atendentes, que Kantor (2008, p.82) descreve como “animais selvagens”.

Em seu manifesto sobre o Teatro Zero, o encenador dedica uma parte para a descrição das ações que ocorrem em seu espetáculo de *O Louco e a Freira*, que ele descreve como uma “Fabulação ou descrição dos acontecimentos que se passam na peça, mas cujo conhecimento não permite, de modo algum, compreender o conteúdo da peça” (KANTOR, 2008, p.82). Esse registro ações - ou a dramaturgia criada por Kantor e os atores do *Cricot 2* a partir do texto do autor polonês - expõe que, além do encenador manter os três atos originais, ele não altera ou retira nenhuma parte das ações dramáticas, ou seja, as ações que movem a fábula, seguindo o texto dramático de Witkacy. Como exemplo, temos as cenas finais do espetáculo, onde Walpurg se descontrola:

O paciente, tomado de Loucura Furiosa, *enforca-se* após diligências técnicas complicadas. Pânico geral, altercação e indignação. De repente a porta se abre. Entram

o *defunto* em roupa de passeio, [...]. Gritando: “nós vamos para a cidade” eles levam a irmã Ana. Depois deles, retira-se o professor. Agora a ação precipita-se. Aqueles que permaneceram na cela assim como os guardas do hospital atiram-se uns nos outros, rolam pelo chão, batem-se. Nessa massa de gente que luta encontra-se o *cadáver do paciente*, que cai no meio deles com inércia. A cortina desce lentamente (KANTOR, 2008, p.86-87).

São essas ações, como no texto de Witkacy, que os atores em cena tentarão realizar, mas serão sempre impedidos pela Máquina de Aniquilamento que domina o espaço da cena. A partir desse tolhimento, Kantor desejava investigar o resultado dessa recusa da ação, que ele afirma ser a retirada do peso que possuem as práticas quotidianas nos acontecimentos ou fenômenos, permitindo, assim, “demudá-los em matéria cênica livre para tomar forma” (KANTOR, 2008, p.67). O ator, ao lhe ser negado a exploração de uma ação ou fator emocional, se torna frustrado e ansioso, com isso ele é levado a criar “situações de jogo com resíduos emocionais tais como: melancolia, frustração, neuroses de todas as espécies, esquizofrenia, dentre outras” (CINTRA, 2008, p.231). Esse resultado compatibiliza com as intenções no texto de Witkacy, dessa forma o texto e encenação a partir dos princípios do Teatro Zero se complementam.

Figura 12 e 13: Cenas de “O Louco e a Freira” – Fonte: Cricoteka¹³



Neste mesmo manifesto, é apresentada uma das diversas partituras criadas para a encenação de *O Louco e a Freira*, na qual é possível observar as modificações que o objeto Máquina de Aniquilamento provoca nas ações anteriormente planejadas. O espetáculo inicia quando a Máquina começa a funcionar. No momento em que os atores entram, já começam a oscilar e perder o equilíbrio. Todos os personagens, sem distinção, aparentam desespero e

¹³ Disponível em: <https://www.cricoteka.pl/pl/wariat-zakonnica-1963-obsada/>. Acesso em 05 fevereiro. 2021.

estresse. Não há uma distinção entre o médico são e o paciente louco. Com a evolução do espetáculo, todos parecem se comportar como o indivíduo que pertence à sociedade que Witkacy chama de máquina sem controle. No primeiro momento, os atores parecem lutar sem sucesso contra a Máquina de Aniquilamento – retirando cadeiras à procura de espaço, gritando mais alto que os sons que saem da máquina – para conseguirem realizar as ações do texto de Witkacy. Na partitura de Kantor os atores repetem diversas vezes uns para os outros as mesmas frases do texto do autor polonês, como “por que você está rindo?”, e como resposta obtêm múltiplas vezes “não estou rindo, em absoluto”:

A rápida e agressiva réplica da Freira: “por que você está rindo?”
 só faz aumentar o seu completo embaraço.
 Ele repete automaticamente
 “por que você está rindo?”
 O primeiro, crendo que a pergunta lhe é dirigida,
 surpreso,
 infla-se de uma dignidade desmedida
 “por que você está rindo?”
 gorgoleja ele, furioso
 “por que você está rindo?”
 Walpurg, rapidamente
 “não estou rindo, em absoluto” (KANTOR, 2008, p. 73).

Após muitas tentativas, os atores são derrotados e se tornam apenas formas no palco, como a própria máquina, e se movimentam de maneira absurda ao realizar ações decorrentes de suas frustrações, sendo lentamente reduzidos a mais nada, zero. Assim, Kantor realiza uma encenação do texto de Witkacy em que traz para a cena a sociedade de que o autor polonês trata em seu trabalho, e os indivíduos que lutam para se libertarem dela.

4.3 *A Classe Morta*

O espetáculo de Kantor em questão, *A Classe Morta* (1975), acontece em um mundo vazio preenchido por idosos com bonecos acoplados em seus corpos. Os velhos, que mais parecem mortos, agem como se fossem crianças que passam todo o seu tempo brincando e assistindo às aulas em seus bancos de escola. Esses bonecos que os personagens carregam são retratados à imagem de cada velho, e representam a infância há muito tempo deixada para trás. É um espetáculo cheio de símbolos e de grande visualidade, no qual o encenador joga com a ideia de vida e morte, conta sobre sua infância e as guerras que marcaram seus primeiros anos de vida.

Figura 14: Atores e bonecos de “A Classe Morta” – Fonte: Ninatoka¹⁴



A peça escrita em 1920, chamada *Tumor Cerebral* de Witkiewicz, é o ponto de partida para a criação de *A Classe Morta*. Ele descreve a peça como “uma fantasia sobre o tema da revolução na matemática e física” (WITKIEWICZ, 2004, p.42, tradução nossa) e mostra as aventuras do herói Witkacy Tumor Mózgowicz, um grande matemático de origem humilde.

Essa foi a primeira peça de Witkacy a ser apresentada na Polônia, no Teatro Słowacki, em junho de 1921. Devido a peça ser de difícil compreensão, os ensaios demoraram quase um ano para serem iniciados, pois o diretor precisava do aval do governo que achava a peça subversiva. Na época, o tom absurdo do material se tornou alvo de reclamações e protestos que levaram a estreia da peça passar a ser um evento reservado, com entrada apenas através de convite. Depois da apresentação, a peça de Witkacy acabou sendo rotulada como o trabalho de um artista maluco, um conceito que viria a ser associado ao autor e sua obra.

Na peça, o personagem principal é um matemático, um gênio, que por ser um indivíduo excepcional acaba se sentindo reprimido pela sociedade e a instituição familiar. Ele também é descrito como uma criança que nunca cresceu, já que tem suas explosões de raiva e comportamentos infantis. No primeiro e terceiro ato, a ação se passa em um berçário onde adultos jogam com brinquedos infantis. Witkacy utiliza diversos pensamentos, de Freud até as teorias do matemático alemão Georg Cantor, utilizando dos fundamentos da matemática como fundamento para toda a escrita dramática, que levam o personagem de Tumor a criar um sistema

¹⁴ Disponíveis em: <https://ninateka.pl/film/umarla-klasa-tadeusz-kantor>. Acesso em 17 abr. 2020.

matemático revolucionário para, no fim, ter seu trabalho roubado por um personagem que surge logo no fim da peça, quando o matemático morre de um ataque cardíaco.

É deste texto dramático que Tadeusz Kantor retira os personagens e algumas ações para *A Classe Morta*. Comparada à encenação de *O Polvo*, a “adaptação” ou o uso do texto em *Tumor Cerebral* aparece apenas como ponto de partida, sendo muito difícil de identificar o texto inicial na maior parte da encenação, o que mais se destaca parece ser o diálogo entre as ideias de Witkacy e Kantor, principalmente a noção de morte.

Os personagens que são um pouco modificados por Kantor situam o espaço e provocam uma tensão entre o que está na dramaturgia em papel e o que está na cabeça do encenador. Os personagens do espetáculo de Kantor que são: a Mulher do Berço Mecânico, a Prostituta-Lunática, a Mulher-de-Trás-da-Janela, o Repetente-Colador de Fazer-parte dos Falecidos, o Velho do Velocípede de Criança, o Velho das Toaletes, os Paralíticos e o Velho do Podofilin, provém da peça *Tumor Cerebral*. Na encenação, eles ganham novos nomes, objetivados, a partir de sua função. Todos os personagens no espetáculo de Kantor são velhos, enquanto que na peça de Witkacy suas idades variam.

Figura 15: Kantor com os personagens de “A Classe Morta” – Fonte: Cricoteka¹⁵



O elemento da morte em seu teatro é usado como uma ferramenta. Os contrastes, tão utilizados em seus trabalhos, criam diversas metáforas. A partir da atmosfera da morte, Kantor evidencia a vida. Resgatando a memória da infância, Kantor também a utiliza como uma

¹⁵ Disponível em: <http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor>. Acesso em 15 abr. 2020.

ferramenta de criação, guardando-a em um espaço criado especialmente para ela, o que ele chama de “espaço da memória”. A partir de *A Classe Morta*, esses dois elementos se tornam os temas principais dos espetáculos futuros do diretor.

Essa esfera de morte existente não é de forma alguma uma violência explícita, como uma cena de morte, mas uma atmosfera cênica gerada pela junção de diversos elementos na encenação, que criam uma atmosfera pesada e grotesca. “A morte não é posta em cena dramaticamente por Kantor, mas repetida de modo cerimonial” (LEHMANN, 2007, p.119). Esse aspecto ritualístico e a quebra de uma ilusão que poderia ocorrer se houvesse qualquer forma de narrativa no espetáculo incentiva um estranhamento proposital no espectador, causando a vontade de olhar a partir do momento em a memória de quem assiste é tocada, trazendo o passado, não apenas de Kantor, mas também do público. Didi-Huberman corrobora esta ideia em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, em que fala que a arte é algo que se vê (2010, p.61) e como a obra de arte enquanto forma de reviver a dor traz o que se perdeu para o momento presente através de imagens.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos - ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência do visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.34).

Onde em muitos casos essa decisão de trazer à tona o passado dentro da arte possa ser uma forma de processo de cura, Kantor parece utilizar as memórias como um lembrete das ações do ser humano e suas consequências, como as relações familiares, a escola, acontecimentos históricos, entre outros. O fato dessas lembranças serem repetidas várias vezes parece mostrar um medo pelo esquecimento, bem como poderia ser uma busca pela compreensão desses momentos, desses signos.

Em *A Classe Morta*, Kantor reúne as características marcantes de sua trajetória artística: seu trabalho com o objeto cênico, a autonomia dos elementos teatrais, a provocação provinda de sua admiração pelas vanguardas, o acaso e a inércia presentes no ator e na encenação. É na fase do Teatro da Morte que Kantor mostra a força da vida através de seus contrastes, buscando cada vez mais a teatralidade para realizar uma encenação intrigante, que não exclui ou prioriza nenhuma parte de sua composição, mas se esforça para exaltá-las.

Ao mostrar a decadência silenciosa da morte, o encenador estabelece um diálogo com Witkacy sobre seu texto, criando conexões entre a peça em cena e a peça escrita. Tendo os mesmos personagens de *Tumor Cerebral* aprisionados em um limbo disfarçado de sala de aula, é como se a infantilidade presente neles fosse aumentada, as perguntas feitas de forma constante pelos idosos em cena espelhando as questões tratadas no texto de Witkacy, a repressão da guerra trazendo para a cena uma angústia nunca esquecida. Em seu manifesto, Kantor escreve sobre o mundo em que a encenação se passa, seus habitantes e os objetos cênicos, uma partitura descritiva de ações:

UMA SALA DE ESCOLA
 brotando do fundo de nossa memória
 em alguma parte, em um recanto,
 algumas fileiras de pobres
 BANCOS de escola em madeira...
 livros ressecados caindo em poeira...
 em dois CANTOS a lembrança
 escondida de punições há muito tempo recebidas e
 figuras geométricas desenhadas
 com giz sobre o quadro negro...
 o GABINETE da escola, onde se aprende
 as primeiras liberdades...
 os ALUNOS, velhos bagunceiros ao lado
 da tumba, e os ausentes... levantam
 a mão num gesto conhecido de todos
 e ficam assim congelados...
 pedem alguma coisa,
 uma última coisa...
 Eles saem...a sala fica vazia...
 e de repente todos voltam...
 começa então o último jogo de ilusão...
A grande entrada dos atores...
 todos portam pequenos bonecos como crianças
 como se fossem pequenos cadáveres...
 alguns se balançam inertes, agarrando-se em
 movimentos desesperados,
 suspensos, rastejando como se fosse
 o remorso da consciência a contrair-se
 aos pés dos atores, como se eles se arrastassem
 sobre as espécimes transformadas... criaturas
 humanas exibindo sem vergonha os segredos de seu passado...
 com a EXCRESCÊNCIA de sua própria infância (KANTOR, 2008, p. 207).

Enquanto no texto de Witkacy temos o berçário, no espetáculo de Kantor temos a sala de aula, ambos ambientes que remetem à infância e ao comportamento infantil dos personagens de ambas obras. Durante a encenação, os atores fazem suas ações ao mesmo tempo que murmuram falas da peça escrita, começam ações que não levam a lugar algum, utilizam da repetição constantemente, até que o sentido se perca. “Kantor permanece colocando a questão

sobre quantas vezes vamos ter que fazer para finalmente nos dar conta do que é que estamos fazendo” (KOBIALKA, 2005, p.228). Utilizando-se de elementos como a repetição, característica que também pertence à escrita de Witkacy, o encenador não apenas quebra qualquer possibilidade de ilusão, mas também gera um comentário social, uma imagem das ações do próprio público, como um reflexo.

A partir da metade, a encenação toma rumos ilógicos, que remetem ao absurdo do autor, criando uma experiência desconfortável para o público. O tempo e o espaço se confundem, as imagens formadas em cena suscitam no espectador um estranhamento que provocam a memória. As palavras soltas sussurradas ou gritadas pelos atores em um surto de vida criam imagens, impressões, de loucura e contraste. O modo como o ser humano é apresentado em cena, sua imagem, retorna aos sentimentos absurdos do protagonista da peça de Witkacy. A visualidade que as poucas palavras expressadas no espetáculo transmitem, atravessa a concepção de imagem provindo de formas visíveis. Os gritos de dor, as palavras repetidas, os diálogos escolares, as risadas infantis criam imagens sem mesmo a necessidade da visão. Como explica Jacques Rancière em seu livro *O espectador emancipado*, onde fala sobre esse lugar passivo do espectador ao assistir uma peça de teatro e seu desejo por um teatro onde o espectador seja obrigado a observar os fenômenos de algo que não compreende e ser arrastado para a ação teatral, ele comenta sobre a imagem na arte:

Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem. Um movimento de câmera antecipa um espetáculo e descobre outro, um pianista inicia uma frase musical “atrás” de uma tela escura. Todas essas relações definem imagens. Isso quer dizer duas coisas. Em primeiro lugar as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças (RANCIÈRE, 2012, p.15-16).

Essa visualidade que provém de todos os elementos pertencentes à encenação, até mesmo o que não é visível, como a música ou a voz do ator, que definem o espetáculo e apresentam em conjunto uma ideia de um fim. A ideia de que quando nascemos já começamos a morrer. O elemento da morte fica ainda mais evidente através do contraste, do conflito, entre velhos e bonecos, entre animado e inanimado. Quando em cena, a imagem que o ator e o objeto sem vida criam ao estarem lado a lado sendo constantemente comparados é desconfortável. Os velhos às vezes se tornam tão imóveis que, para o espectador, se torna difícil saber qual é o vivo e qual é o morto.

Os manequins enganam o espectador, que acha por vezes que o objeto está vivo, pois a própria pessoa que olha introduz um pouco de si naquilo que não tem vida. Quando Didi-Huberman comenta sobre como volumes são “coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios” (2010, p.35), notamos que o ato de ver implica que o que se vê é tangível, como um objeto. Pensemos nos objetos cênicos kantorianos, objetos que simbolizam a perda, pois expressam uma energia de morte e abandono. Reais, presentes, tocáveis, cheios de signos, mas sem dúvida vazios, sem vida. Isso se torna mais potente quando ao invés de objetos como uma carteira escolar, temos uma máscara ou um boneco, que é semelhante ao humano, e mesmo sem vida sempre “olha de volta” para o espectador.

Figura 16 - Cena do espetáculo “A Classe Morta” (1975) – Foto: George Oliver¹⁶



Kantor não pretendia criar em cena uma representação da realidade a partir das lembranças ou ilustrar o texto de Witkiewicz sobre um matemático, mas unir a ação do texto e a ação cênica, tornar a ficção que fala do indivíduo e da sociedade, da infância e da velhice, da vida e da morte em uma vivência cheia de contrastes. Sua encenação mostra a trajetória do ser humano até o seu fim - essa passagem que começa desde o nascimento - e à procura de seus significados, de suas singularidades. Esse modo quase pessimista de análise da vida mostra

¹⁶ Disponível em: http://www.demarco-archive.ac.uk/assets/9629-1976_kantor_dead_class_edinburgh. Acesso em: 18 nov. 2020

muito das dores e desilusões do encenador, seu modo de fazer arte expressa a visão estilhaçada do mundo, seus defeitos, e principalmente, não permite que ninguém esqueça as consequências impostas sobre a humanidade por atos cruéis, as guerras sendo o grande exemplo de Kantor.

O espetáculo *A Classe Morta* é como um ser vivo, pois ele se modifica em uma evolução constante. Inspira e expira transformando sentimentos em imagens concretas e ao mesmo tempo distorcidas da realidade. O cenário do espetáculo é composto por basicamente objetos e máquinas, que são utilizados pelos atores de diversas formas, muitas vezes alterando o uso original cotidiano associado a objetos como as carteiras escolares, que em alguns momentos servem de palco elevado. Esse trabalho de Kantor com os objetos cênicos e o espaço provém das vanguardas, especificamente do movimento construtivista. Tudo o que está presente no palco é empregado e manipulado, nada tem como função apenas ser decorativo. Tudo ao seu redor afeta a encenação, sendo que o espaço e o público são fatores importantes para o jogo que é iniciado a cada apresentação.

As experiências entre Kantor e público se entrelaçam, as imagens produzidas pelos atores e pelos objetos em cena são o gatilho para a memória que brota e envolve a todos. Entre obra e espectador, nota-se que eles são interdependentes, aquele momento e aquela obra não são completos sem a presença do público. Entre obra literária e obra teatral, nota-se que são autônomas e jogam uma com a outra. Os atores de Kantor são, em cena, corpos que representam o povo polonês, signos coletivos que, mesmo tendo suas experiências individuais, se tornam uma representação social a partir das semelhanças em suas trajetórias devido aos acontecimentos históricos de sua nação. O mesmo ocorre com o público que assiste a esses atores e que se identifica com os temas tratados pelo *Cricot 2* e por Witkacy, ao mesmo tempo que preenche as lacunas com suas próprias histórias pessoais. Por isso o espetáculo em si passa por vivências, nunca é a mesma e não tem uma forma fixa, pois seu público nunca é o mesmo, a ação cênica sempre se modifica e ela renasce a cada apresentação.

4.4 *A Galinha D'Água*

No ano de 1968, estreia na Galeria *Krzysztofory* o espetáculo do *Cricot 2*, *A Galinha D'Água*, baseado na obra dramática de Witkacy. Fazendo parte da fase dos *Happenings*, Kantor cria uma montagem cujo o objetivo principal é a interação com objetos, que parecem fazer de

tudo para dificultar a situação dos atores. Visualizando o espetáculo como uma experiência de uma longa viagem, o encenador reúne toda sua trupe, os passageiros, e envolvidos por objetos como tecidos, caixas, capas e chapéus, eles partem.

A Galinha D'Água foi escrita em 1921, durante o período mais fértil de trabalho de Witkacy no teatro. O autor pôde assistir à encenação do Teatro Słowacki na Cracóvia no mês de julho do ano seguinte. Mesmo os cenários não estando de acordo com as ideias do autor, Witkacy definia *A Galinha D'Água* como um bom exemplo de sua Teoria da Forma Pura. Infelizmente, os críticos teatrais não tiveram uma resposta favorável à apresentação, o que levou Witkacy a responder aos comentários negativos em um artigo intitulado *Algumas observações não essenciais sobre a Galinha-D'água*. Uma das observações que mais se destacam é o fato de Witkacy se considerar à frente de seu tempo, prevendo que “o julgamento das gerações futuras sobre alguns de meus críticos não será particularmente lisonjeiro” (GEROULD, 1989, apud WITKIEWICZ, p.979). Mesmo a negatividade provinda dos críticos não impediu Witkacy de continuar seu trabalho.

Descrita pelo autor como uma tragédia esférica em três atos, ela se passa durante um período de dez anos. O cenário é dividido em dois: No primeiro ato, mostra um campo aberto cheio de flores amarelas, onde no horizonte é possível ver o mar. No centro do palco se encontra um monte de um metro de altura e em cima dele, um poste; no segundo e terceiro ato, o cenário se constitui em um salão do palácio Nevermore, lar da família, que com o tempo vai se alterando e se desgastando.

A obra dramática de Witkacy conta com 14 personagens, sendo os principais: Albert Valpor (o pai), Edgar Valpor (filho de Albert), Tadzio (criança), Duquesa Alice de Nevermore, Elizabeth Gutzie-Virgeling (a Galinha D'Água) e Richard de Korbowa-Korbowski. É uma peça que fala sobre criação. Cada personagem está em busca de algo, deseja algo e cria todos os dias para si a vida que deseja: O pai quer que o filho se torne artista; Edgar quer algum tipo de vida, já que sente que não é ninguém; Tadzio quer um pai e uma mãe.

Todos aparentam estar parados no tempo, sempre olhando para o que resta do passado, constantemente tentando criar uma identidade. A peça tem uma passagem de tempo circular, começa no primeiro ato com o assassinato da personagem Galinha D'Água, que volta à vida no segundo ato como se nada houvesse acontecido, e finaliza novamente quando Edgar lhe dá um tiro pela segunda vez. No terceiro ato, é descoberto que uma nova sociedade revolucionária está em processo de criação, mas ela é inautêntica e sem substância, um reflexo dos próprios

personagens de Witkacy. Pouco a pouco, o mundo da obra é ocupado por máquinas, tornando-se automático. Quase como em um filme de ficção científica, o universo e os personagens que nele habitam explodem, tudo fica fora de controle e muda completamente. A Galinha D'Água e Edgar se transformam em cadáveres e o pai de Edgar se torna um revolucionário.

O título da obra dramática é um jogo secreto. A Galinha D'Água (*Kurka wodna*) é um anagrama em polonês para a palavra obscena de prostituta (*kurwa*), descrevendo a personagem de Elizabeth Gutzie-Virgeling. Descrita como uma mulher de aproximadamente 26 anos, muito bonita, mas nem um pouco sedutora. Esse jogo com as palavras faz parte da proposta da Forma Pura de Witkacy, onde nada é dado como certo, sempre podendo se transformar em outra coisa inteiramente diferente.

O texto dramático é considerado como um bom exemplo da teoria de Witkacy, pois causa no espectador a sensação de confusão e perplexidade por conta de seu tom absurdo e antirrealista. O mundo em que a obra ocorre é uma realidade completamente distorcida, como um sonho estranho, onde objetos, situações, lugares e personagens são identificáveis para o público até certo ponto, e depois sofrem uma deformação. A obra parece questionar a todo momento o espectador de maneira imprevisível, uma coletânea de perguntas, mas não oferece nenhuma resposta.

Se é impossível dizer por que oito raios concêntricos de luz verde intensa enchem o palco quando o Lampejador aparece depois que Edgar mata a Galinha-d'água, pelo menos é claro que seu reaparecimento no Ato III nos leva de volta no tempo e no lugar para o início do Ato I. Sua lanterna octogonal ilumina o caminho para que Edgar atire novamente na Galinha-d'água. Estas mudanças repentinas de perspectiva fazem parte de um padrão formal de recorrência e inversão, dando à peça tanto uma qualidade pictórica quanto musical (GEROULD, 1989, p.993, tradução nossa).

Mesmo com as armadilhas e imprevisibilidades inatas da obra-sonho de Witkacy, é possível encontrar padrões que são repetidos, como a lanterna do personagem Lampejador, que mexe com a passagem de tempo. Como no teatro do absurdo, ao criar um mundo reconhecível, o autor gera uma conexão com o espectador, que então é quebrada a partir desses elementos de distorção da “realidade”, criando um universo único onde o homem está sozinho em meio à confusão do que ocorre ao seu redor, obrigado a cuidar de si e criar seu próprio mundo, exatamente o que o personagem de Edgar precisa fazer todos os dias, começar do zero.

A montagem de Kantor não se deu em um palco italiano convencional, mas em uma sala estreita, como um longo corredor, onde os atores circulavam livremente entre o público,

que também estava espalhado em cadeiras pelo ambiente. O formato do espaço teatral serviu como uma metáfora para a viagem que Kantor tinha em mente, uma volta ao passado, um encontro de memórias. Também não havia cenário, apenas os atores, objetos e público. Os personagens viajantes de Kantor se embrulhavam de tudo o que conseguiam carregar, com vários casacos e bolsos cheios de colheres e malas acopladas em seus corpos eles se transformavam em bagagens ambulantes, perambulando pelo espaço sem ter uma casa para retornar.

Figura 17 - Cena do espetáculo “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Richard Demarco¹⁷



Segundo Didi-Huberman (2018), a figura mitológica do Atlas possui um “saber trágico”, um conhecimento ganho pela dor. Através do castigo que lhe é imposto ele aprende sobre o mundo e seus habitantes. Essa figura que sofre constantemente e está condenado eternamente remete tanto aos os personagens da encenação de Kantor em *A Galinha D’Água* quanto do texto dramático de Witkacy. O homem isolado em uma ilha deserta do autor polonês conversa com a dualidade entre vida e morte do teatro kantoriano. Os próprios artistas podem ser comparados ao Atlas moderno, transformado em judeu errante, que por conta das guerras já não é o mesmo. “O sofrimento de Atlas não era mais, a partir de então, o de um titã capaz de dialogar com os deuses do Olimpo, mas o de um pequeno homem desabusado de toda transcendência: um homem obrigado a ‘organizar seu pessimismo’ diante da história” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.176). Com ambos os artistas poloneses interligados pelo terror das

¹⁷ Disponível em: <https://culture.pl/pl/wydarzenie/kurka-wodna-kantor-demarco-i-festiwal-w-edynburgu>. Acesso em: 18 abril. 2021

guerras, eles mostram em seu trabalho uma versão da figura do judeu errante: um sem-nome sem casa, sem identidade definida, exilado como a própria Polônia. Pobres artistas ambulantes que carregam nos ombros tudo o que têm e tudo o que são.

Figura 18 – Homem carregando malas “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Barbara Barska¹⁸



Na época da montagem de Kantor para *A Galinha D’Água*, no fim dos anos 60, a Companhia se encontrava em um período de muita experimentação, principalmente com o formato dos *Happenings*, que é definido por Pavis como:

Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um ‘modo de usar’) e que propõe aquilo que ora se chama acontecimento (George BRECHT), ora ação (BEUYS), procedimento, movimento, *performance*, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. (PAVIS, 2008, p.191)

¹⁸ Disponível em: <http://martamotyl.blogspot.com/2016/11/tadeusz-kantor-sztuka-biografia-pamiec.html>. Acesso em: 18 abril. 2021

Sem muita elaboração, o encenador introduz objetos como uma banheira, tecidos, cadeiras, máquinas de escrever e de costura, muitos papeis, etc. Criando o espaço, Kantor introduz os atores em cena e pede que eles se apoderem e joguem com esses objetos e, às vezes, entre si.

Figura 19 - Cena do espetáculo “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Monika Małkowska¹⁹



O espaço era tão cheio e entulhado das mais diversas coisas, que quando cada ator estava concentrado em seu próprio mundo, como os personagens de Witkacy, os barulhos, a música, as conversas que eram geradas entre ator e objetos em conjunto, criavam uma sensação de caos, algo que demanda a peça teatral de Witkacy. Kantor (2008, p.216) afirma sobre a importância da presença do objeto cênico:

[...] a presença física do objeto, por exemplo a de uma banheira cheia de água quente em *A Galinha d'Água*, se constituiu em um elemento extremamente importante. A presença física implicava o presente; tudo devia acontecer “aqui” e “agora”, entre os espectadores, no clube *Krzysztofory*.

A banheira com rodas nos pés e cheia de água, em cena, não servia mais para sua finalidade cotidiana - um objeto para limpeza pessoal -, e sim como um objeto de transporte, de repouso, etc., mesmo assim, ela ainda também era vista como uma banheira em cena, apesar de ser usada de múltiplas formas.

¹⁹ Disponível em: <https://www.rp.pl/artykul/302012-Rzeczywistosc--zaanektowana-do-sztuki.html>. Acesso em: 19 abril. 2021

Figura 20 – Banheira de “A Galinha D’Água” (1968) – Foto: Eustachy Kossakowski ²⁰



Em uma das cenas do espetáculo de Kantor, uma das poucas ações pré-estabelecidas ocorre quando os atores tentam afogar a personagem da Galinha D’Água na banheira enquanto ela tenta pronunciar o texto. Segundo Cintra (2008, p.138) “A atriz deveria tentar a todo custo sair para continuar a jogar”, o que tornava tudo muito real para o público. No texto de Witkacy a Galinha é assassinada duas vezes pelo personagem de Edgar, no primeiro e último ato do texto dramático:

EDGAR: (vai para seu antigo lugar à esquerda e pega sua espingarda) Bom, tudo bem. Está tudo resolvido. Eu aceito o inevitável. (Examinando a arma)

GALINHA D’ÁGUA: (batendo palmas) Oh, que esplêndido!

EDGAR: Fique quieta. (A Galinha fica quieta - a arma é apontada por um longo tempo, e disparada em intervalos curtos. Uma pausa).

GALINHA D’ÁGUA: (ainda de pé, sua voz completamente inalterada) Errou uma vez. A outra atravessou diretamente o coração.

EDGAR: (ejeta silenciosamente os cartuchos da espingarda e depois coloca a arma lentamente no chão e acende um cigarro) (WITKIEWICZ, 1989, p.1126-1127, tradução nossa).

²⁰ Disponível em: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/106/17117>. Acesso em: 21 abril. 2021

A Galinha D'Água de Witkacy fica parada esperando em seu poste no meio do nada, já a Galinha D'Água de Kantor vive em sua banheira cheia de água, no meio do caos de objetos e viajantes. Essa repetição da morte e do sofrimento dessa personagem solitária e rejeitada pela sociedade conversa com os personagens ambulantes do encenador, que também são torturados e machucam uns aos outros durante a encenação. O sofrimento e a tortura que remetem à guerra parecem nunca abandonar o espetáculo. O espectador também interagia com os objetos, não sendo separado dos atores, as pessoas eram incentivadas a entrar em cena e jogar, criando ainda mais caos e trazendo o tom absurdo e antirrealista de Witkacy.

A partir da análise dos textos do autor polonês dentro do teatro kantoriano, podemos notar a importância dada ao objeto cênico para a transposição das ideias dos textos dramáticos para a cena, o objeto também sendo utilizado como ferramenta para a criação de momentos absurdos e distorções da realidade contidas nos textos do autor. No espetáculo *O Polvo* (Teatro Autônomo) temos a escolha de Kantor pelo uso da máscara como disfarce, um modo de representar as diferentes camadas de realidade dentro do texto de Witkacy. Em *O Louco e a Freira* (Teatro Zero) temos a Máquina de Aniquilamento que explora o confinamento retratado no texto e tem o propósito de atrapalhar e confundir os atores, impedindo-os de realizar suas ações, como os personagens apáticos do autor polonês. Em *A Classe Morta* (Teatro da Morte) temos os manequins infantis feitos à semelhança dos velhos que se comportam como crianças, criando o contraste entre vida e morte e trazendo à tona o comportamento do personagem principal de *Tumor Cerebral*, esse brilhante matemático que se comporta como uma criança mimada e explosiva ao decorrer de sua pesquisa sobre a criação. Em *A Galinha D'Água* (Teatro *Happening*) temos a banheira e os objetos viajantes que exploram os percursos de indivíduos da guerra que embarcam em uma viagem sem tempo ou espaço, e a transformação de apatia dos primeiros atos do texto de Witkacy para o puro caos e confusão no terceiro ato podem ser experienciadas através dos objetos cênicos de Kantor.

Mesmo a palavra não sendo proferida exatamente como é retratada no material original, as ações do texto são levadas à cena e, como na imprevisibilidade da vida, são alteradas pela ação teatral, que é espontânea e inacabada, diferente da ação no papel, que é finalizada e pronta. Essas características se repetem em diferentes montagens de textos de Witkacy, revelando um certo comportamento de criação cênica de Kantor e da companhia *Cricot 2*. Todos os processos se iniciam com uma pesquisa teatral da companhia e, a partir de experimentações com os atores,

são desenvolvidas ações teatrais e formas de expressar as ideias da fase específica em que Kantor se encontra. O texto, e suas ações textuais, é inserido na encenação quando já estão presentes as ações teatrais e a decisão para a seleção do texto dramático vai de acordo com as características e intensões da pesquisa da companhia. Desse encontro de ações, os objetos escolhidos são introduzidos e trabalhados de acordo com o texto. Todos os elementos da encenação jogam em conjunto, chocando-se e influenciando uns aos outros, resultando em imagens que são registradas por Kantor através da pintura. O fim do espetáculo é sempre algo provisório, ele se altera a cada apresentação. Apenas ao final de todo o processo a dramaturgia e a descrição de ações é escrita por Kantor e, devido à natureza imprevisível dos espetáculos, essa escrita resulta em diversas versões da mesma encenação.

5. CONCLUSÃO

Quando questionados sobre Tadeusz Kantor, muitos estudiosos de teatro o descrevem como um grande encenador do século XX, conhecido principalmente pelo seu uso único do objeto cênico, sua visualidade e seus espetáculos de aspecto grotesco e obscuro. Quando o assunto é o texto dramático em seu teatro, a resposta é, geralmente, que Kantor apesar de trabalhar com obras de autores dramáticos poloneses, o texto em si não tinha grande importância em seu processo, pois ele fazia parte de um grupo de artistas que tinham intenção de reduzir o texto, ou retirar a palavra, em prol da visualidade e imprevisibilidade. Como comenta Lehmann sobre a influência das vanguardas do século XX:

Uma outra questão diz respeito à relação do teatro pós-dramático com aqueles movimentos de vanguarda que, proclamando o dismantelamento do contexto, o privilégio da falta de sentido e da ação no aqui e agora (dadaísmo), abandonaram o teatro como “obra” e produção de sentido em nome de um impulso agressivo, de um acontecimento que incluía o público em ações (futurismo) ou sacrificava o nexo causal narrativo em favor de outros ritmos de representação, em especial a lógica do sonho (surrealismo) (LEHMANN, 2007, p.99).

Essas influências vanguardistas levaram Kantor a explorar a pintura e criar um teatro bastante imagético e de caráter espontâneo, onde a palavra parece esquecida. O conflito mora no fato de que se o texto e sua narrativa não são aparentes nos espetáculos do encenador, por que ele se utiliza de materiais textuais em seu processo de criação? O que podemos perceber é que ao contrário de negar o texto dentro do teatro, ou rebaixá-lo perante os outros elementos da encenação, Kantor escolhe elevar todos os elementos cênicos presentes em seus espetáculos ao mesmo nível de importância, eliminando a hierarquia entre eles.

Quando não há uma hierarquia entre eles, cada elemento (luz, ator, objeto, música, etc.) se apresenta de forma independente, trabalhando em conjunto, algo que Kantor descobriu durante as pesquisas de sua fase intitulada Teatro Autônomo. Assim, o texto é visto como um elemento finalizado, que vive em sua própria esfera, a literatura, e quando introduzido na arte teatral é utilizado não como um guia e base para a encenação, que deve ser concretizada no palco, mas como um material de criação do jogo cênico.

As ações contidas dentro do texto dramático, que no mundo literário estão concretizadas, são levadas para o palco inacabadas, onde começam sempre iguais, mas a cada

apresentação são levadas para diferentes caminhos devido às interações diversas de todos os elementos cênicos. Ao introduzir no palco a ação do texto ao lado da ação teatral, ele cria choques contínuos entre os dois mundos, alterando acontecimentos pertencentes ao texto inicial. Essa característica da imprevisibilidade evoca para Kantor (2008, p.53) a teatralidade, e de certa forma, cada apresentação de um espetáculo se torna um processo de reescrita dramaturgica do texto original.

Ao invés de ser um autor dramático, aquele que escreve no papel uma história que necessita ser materializada no palco, Kantor parece fazer um processo contrário, onde as partituras cênicas de suas encenações são escritas em seus manifestos apenas após o término das apresentações, e mesmo essas têm um caráter incompleto. O texto literário, um objeto pronto e acabado, é bombardeado de vida e imprevisibilidade, tornando-se teatral, efêmero.

A escolha das obras dramáticas para as montagens provém dos temas específicos de suas fases teatrais na companhia *Cricot 2*. Cada período de seu trabalho no teatro é marcado por uma pesquisa específica e suas encenações correspondentes são uma mostra dos resultados encontrados durante o período específico. Cada texto dramático do autor polonês Stanislaw Ignacy Witkiewicz utilizado em cena por Kantor se torna um tópico de discussão, questionamentos e descobertas. O encenador leva à cena sua interpretação quanto às intenções da obra literária, utilizando de seu arsenal artístico para materializar em imagem, som e movimento sua visão quanto ao trabalho de Witkacy. A encenação é uma forma de questionamento do texto ao invés de um meio de concretização e o objeto cênico se torna um ponto de ligação entre autor e encenador, símbolos dos conceitos e ideais do texto transportados o teatro kantoriano.

São muitos pontos de contato entre Kantor e Witkacy. Ambos artistas poloneses emblemáticos e, infelizmente, pouco conhecidos no Brasil, especialmente Witkacy. Apenas uma de suas peças dramáticas foi traduzida para o português, a peça de 1924, *A Mãe (Matka)*, pelo crítico teatral português Luiz Francisco Rebello, publicado em 1972. Quando pensamos na relevância que artistas poloneses tiveram no teatro moderno brasileiro - como o diretor Zbigniew Ziembinski (1908-1978) e sua encenação transformadora de *Vestido de Noiva* em 1943 - do autor dramático brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980) -, é uma pena que artistas importantes como Witkacy sejam praticamente desconhecidos no nosso país.

Serem de épocas diferentes não excluí o fato de que Kantor e Witkiewicz foram artistas multifacetados com muitas características em comum, trabalhando com outras artes além do

teatro, como fotografia, *performance* e pintura. A ligação das artes plásticas no trabalho teatral de ambos os artistas teve um grande impacto, como forma de criação e inspiração, sendo a visualidade um destaque muito associado à escrita de Witkacy e às encenações de Kantor.

Seus trabalhos continuam a característica da provocação, questionando mais do que respondendo. Com a influência das vanguardas do início do século XX, o ato de experienciar a arte ao invés de buscar um entendimento simples sobre o que se vê em cena também é algo em comum. Reconhecemos essa qualidade tanto no “Mistério da Existência” dentro da Teoria da Forma Pura de Witkacy quanto nas contradições constantes e o aspecto grotesco de Kantor que impulsionam o espectador para uma vivência durante o espetáculo.

Esses questionamentos, as realidades distorcidas e as características como a repetição em seus trabalhos, podem ter origem na vivência desses artistas com os horrores da 1ª e 2ª Guerra Mundial, que os marcaram visceralmente, alterando suas visões do mundo e da sociedade. Essa recorrência da guerra nas peças dramáticas e espetáculos levam Witkacy e Kantor a falar de suas histórias pessoais e principalmente da história de seu país, a Polônia, principalmente materializadas por Kantor através de suas memórias de infância e as consequências da partida de seu pai para a guerra.

Diferente de Witkacy que cria sua estética da Forma Pura, Kantor não deixa nenhum método de criação cênica. Esse ato foi proposital, pois o encenador não acreditava em fórmulas para fazer teatro, mas é curioso perceber que existem padrões e etapas semelhantes em suas montagens.

Voltando para o questionamento da existência de um método específico de criação dramaturgica para as montagens de seus espetáculos a partir de um texto dramático como ponto de partida, podemos afirmar que existe um certo procedimento, que não é algo totalmente formal e estabelecido. Ao compararmos diferentes montagens podemos notar uma certa ordem recorrente:

- a) Percebemos que tudo começa com a pesquisa específica de uma fase da companhia *Cricot 2*;
- b) Kantor pesquisa suas diferentes teorias e questionamentos através de experimentações com os atores e o trabalho com o jogo cênico;
- c) O texto dramático mais adequado para os intentos da encenação é escolhido;
- d) As ações textuais são levadas à cena pelos atores, que exploram e descobrem novos caminhos e possibilidades cênicas;

- e) Escolha de objetos a serem utilizados e trabalhados. Os objetos escolhidos sintetizam a interpretação de Kantor sobre a obra dramática de Witkacy e também auxiliam na transposição atmosférica do mundo do autor para o do encenador.
- f) A pintura como forma de criação de imagens e registro cênico é incorporada durante o processo da introdução dos objetos;
- g) Passa-se para grandes experimentações com jogo cênico entre todos os elementos componentes da encenação;
- h) Estreia do espetáculo, que continua a ser alterado a cada nova apresentação;
- i) Escrita final da dramaturgia, que contém diferentes versões.

Assim, Kantor utiliza dos textos de Witkacy no processo de criação de sua própria dramaturgia cênica. Incorporando o texto, percorrendo o caminho para vivenciá-lo de fato, ele cria um teatro composto de muitas partes e muitas colaborações que trabalham em conjunto em busca da teatralidade, a singularidade que faz do teatro uma arte única.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Prefácio. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **A Forma Pura no Teatro** - Teatralização do Mundo segundo Witkacy (1885-1939). In: Revista Karpa. Los Angeles: 5.1-5.2, p. 1-8, 2012.
- CINTRA, Wagner Francisco Araújo. **A marionete no espírito das vanguardas históricas** - uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor. In: Móin - Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 2, p. 201-216, 2006.
- _____. **No limiar do desconhecido**: Reflexões sobre o objeto no teatro de Tadeusz Kantor. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.
- _____. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto**: o olho da história, III. Trad. de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FERNANDES, Sílvia. Kantor no limiar do teatro. In: **Revista Moringa** - Artes do Espetáculo. João Pessoa: UFPB, n. 2, v. 7, p. 111 a 122, 2016.
- FREIXE, Guy. **Les Utopies du Masque sur les scènes Européennes du XXe siècle**. [As Utopias da Máscara nas Cenas Europeias do século XX]. Montpellier: l'Entretemps, 2010. Tradução inédita de José Ronaldo FALEIRO.
- GEROULD, Daniel. Introduction. In: WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy. **Madman and the nun & The crazy locomotive**: three plays, including The water hen. New York: Applause Theater Book Publishers, 1989.
- GREINER, Christine. **No limite do sonho, uma infiltração tóxica em objetos, vidas e corpos**. In: Máquina Tadeusz Kantor. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015. (Catálogo da exposição realizada no Sesc Consolação, em São Paulo, de 19 ago. - 14 nov. 2015).
- GUINSBURG, Jacob. Apresentação. In: KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte/ Tadeusz Kantor: textos organizados e apresentados por Denis Bablet.** – São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KOBIALKA, Michal. **Kantor está morto! Esqueçam Kantor!** In: Revista Sala Preta. Universidade de São Paulo, SP - v. 5, n. 5, p. 225-232, 2005.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Teoria teatral.** Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. Encanta o objeto em Kantor. 2003. **Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pós-Graduação em Literatura,** Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PITA, Andrea Carla de Miranda. Stanislaw Ignacy Witkiewicz - A Forma Pura e o êxtase místico pela arte. In: **XVI ENCONTRO ABRALIC**, 8., 2018, p. 2907 - 2916. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730622.pdf>. Acesso em: 22 out. 2019.

_____. Das liminaridades de Witkacy e de sua Forma Pura. In: **FRAGMENTOS DE CULTURA**, Goiânia, v. 28, n. 3, p. 308-316, jul./set. 2018. Disponível em: <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/6679/3815>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROMANSKA, Magda. **The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor.** Londres: ANTHEM PRESS, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jaques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: **Conceitos da arte moderna.** Org. Nikos Stangos. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy. **Madman and the nun & The crazy locomotive: three plays, including The water hen.** Edited, translated and with an introduction by Daniel Gerould and C.S. Durer. New York: Applause Theater Book Publishers, 1989.

_____. **Seven Plays.** Translated and edited by Daniel Gerould. New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications, 2004.

ANEXO A – Partitura do espetáculo *O Polvo* de Tadeusz Kantor

O Polvo

(Tradução de Isa Kopelman)

Os comentários e explicações do autor são excepcionalmente detalhados.
Eis a caracterização dos personagens

Paul Perboussol – 46 anos, mas parece mais jovem (sua idade aparecerá no decorrer da ação).
Loiro. Muito enlutado.

A Estátua Alice de Ouro – 28 anos, loira. Veste uma roupa justa que sugere uma pele de crocodilo.

O Rei da Hircania, Hircano IV – grande, magro, barba em ponta, grande bigode. Nariz levemente arrebicado. Sobrancelhas grossas e cabelos bem longos. Manta púrpura e boina com uma pluma vermelha. Espada à mão. Sob o mantô, uma veste dourada. (Ver-se-á mais tarde o que há embaixo.)

Ella – 18 anos, casta, bonita.

Dois Velhos Senhores – sobrecasacas. Podem estar vestidos ao estilo dos anos de 1830.

Duas Matronas – com vestes violeta. Uma delas é a mãe de Ella.

Tétricon - um laçao. Libré cinza com botões prateados e chapéu cinza.

Júlio II – papa do século XVI. Vestido como no retrato de Ticiano.

Eis a descrição da cena

A cena representa uma peça de paredes negras ornadas de desenhos estreitos verde esmeralda. Mais à direita na parede do fundo, uma janela com uma cortina vermelha. Em momentos indicados por (X), uma luz sangrenta ascende atrás da cortina; ela se apaga em momentos indicados por (+). Mais à esquerda, um pedestal retangular negro sem ornamentos. Sobre ele encontra-se Alice de Ouro, deitada de bruços e apoiada sobre os cotovelos. Paul Perboussol vagueia de um lado a outro segurando a cabeça. Uma poltrona à esquerda do pedestal. Uma outra mais próxima do centro da cena. Uma porta à esquerda e uma à direita.

REFLEXÕES (À ÉPOCA DA ENCENAÇÃO DA PEÇA: 1955/56)

...Aí iniciam-se as dificuldades que um teatro convencional nem um teatro ainda pior não pode resolver porque pretensioso: o da estilização e da “interpretação”.

A caracterização dos personagens, a descrição da cena, os comentários no texto provêm e pertencem a um teatro convencional típico.

O mesmo vale para os comentários situando o conteúdo da peça, bem como a esfera lingüística, possuindo fundamentalmente

uma *fatura naturalista* (certamente com numerosas adições).

ANEXO B – Partitura do espetáculo *O Louco e a Freira* de Tadeusz Kantor

O Louco e a Freira

(Tradução de Isa Kopelman)

Ato I

A Máquina funciona

Burdygiel

luta pela menor pontinha de lugar

para o jogo e a vida,

perde o equilíbrio,

oscila,

ergue-se,

volta a cair,

ergue-se de novo pacientemente

atropela-se com o movimento incessante das cadeiras

rebatido e rejeitado.

Nessa *luta* tragicômica pelo *lugar*

ele parece um malabarista.

Ele cospe palavras que,

tão logo lançadas, perdem o *encadeamento* ulterior.

A *eliminação* do movimento torna-se

uma *eliminação psíquica*.

Uma vaga *apatia crescente*

submerge Burdygiel.

As pausas de uma duração *penosa* tornam-se insuportáveis.

Burdygiel mergulhado de repente na meditação.

Burdygiel desanimado

fecha-se num silêncio desdenhoso.

Ainda uma palavra ou uma frase

Dissolução do texto

Decomposição total

Ele enuncia as últimas frases

como do além

rapidamente, com pressa e *não importa como*.

A Freira

Trava a luta pelo lugar, encarniçada, cômica e desesperada.

Junto com isso, atos de submissão e de docilidade.

Todos os esforços para guardar a dignidade espiritual são vãos,

acompanhados de uma perda constante do equilíbrio,

de saltos pouco sérios, etc.

Tudo isso contribui seriamente

para a decomposição moral da Freira.

Walpurg

que se mantinha até então de costas,

vira-se.

Seus gestos são pequenos, miúdos, nervosos.
 Ele conta nervosamente as cadeiras.
 É como seu estado elementar
 Contar desesperadamente as cadeiras.
 Uma desintegração absoluta,
 à qual ele retorna em seus *bas-fonds*.
 Ele observa a Freira.
 Mas, logo em seguida, finge não vê-la.
 Conta obstinadamente.
 Um pequeno poema muito lírico...
 Quase com soluços.
 Depois disso, somente, ele “arde de desejo” pela Freira.
 Luta contra as cadeiras,
 abre uma passagem.
 A fúria dos gestos e a fuga das palavras, crescente como uma
 avalanche, reforçam-se.
 De súbito (após o “O senhor não está vendo meu hábito?”)
 ele cai no “buraco psíquico”.
 Como se o ar se lhe escapasse.
 Toda uma pantomima
 Tenta retomar o equilíbrio
 ante a massa “inflante” de cadeiras.
 Faz gestos cômicos.
 Seus movimentos tornam-se cada vez mais prudentes.
 Um mínimo de gestos, de movimentos.
Economia de forças
 Deve-se ter a impressão
 que toda emoção mais forte
 é um perigo de morte,
 que nesses signos e traços de vida mínimos encontra-se a única
 possibilidade de durar.
 Essa economia vital
 (desde “Eu, não...”, até “prematamente de sofrer”)
 passa a um grau quase *vegetal*
 (como se o tempo se alargasse)
Relaxadamente que compromete
 quer a *decomposição* do discurso, quer o seu sentido,
 transformando-se em um gemido que se estira.
 Este deve ser uma obra-prima sonora.
 À lembrança do doutor Bourdygiel
 uma onda de raiva e de expressão
 infla-se em Walpurg.
 Sons inarticulados.
 O cimo dessa onda
 apresenta-se ainda antes do início da questão (de Walpurg).
 A questão nada por um momento sobre esta onda
 para acalmar-se progressivamente.
 Ele conta de novo
 A expressão se reforça,
 como por uma soma.

A redução a zero

consoma-se numa súbita extinção
da voz e da emoção,
sempre mantendo
movimentos desenfreados
que se tornam inteiramente vazios.
Mas sua manifestação, como sentimentos, vivos não se dá
impunemente.

Essas paixões desmedidas
comunicam-se ao amontoado de cadeiras
que começa a “agir”.

Sua atividade eliminadora
semeia o vazio.

Walpurg perde o equilíbrio.
Estamos quase ao limiar de uma catástrofe.

A “massa” das cadeiras acalma-se.

Entram dois *servidores*.

Eles são ao mesmo tempo
gatos-pingados, palhaços lúgubres, informantes,
instrumentos obtusos, imbecis.

Os servidores,
sem se apressar, metodicamente,
trazem cadeiras,
depositam-nas sobre o amontoado,
saem,
trazem cadeiras,
depositam-nas,
saem.

Fazem esse trabalho com precisão,
solidamente e sem pensar
não prestam atenção a nada.

Gestos destros, estudados.

Os dois entram, saem,
trazem, depositam.

O amontoado de cadeiras cresce,
há cada vez menos lugar.

Os atores não dão atenção
ao amontoado crescente de cadeiras,
no qual eles se afogam lentamente,
ocupados com o diálogo e com as confidências.

Os servidores apóiam neles as cadeiras,
penduram-nas nos braços que gesticulam.

Essa atividade insensata
assume dimensões de absoluto.

Eliminação total.

É importante que os atores não a reparem
e que aqueles que se entregam a essa atividade manifestem ausência
total de reflexão.

Os atores encontram ainda um último
“refúgio”.

Repelidos de toda a parte,
 começam a atuar em surdina,
 recitam rapidamente seus papéis,
 para ter tempo de tudo dizer e de tudo transmitir,
 enquanto resta ainda uma última “migalha” de tempo.
 Durante esse tempo, os palhaços lúgubres
 prosseguem sua atividade, mas desta vez no outro sentido.
 Quer dizer que eles tiram as cadeiras.
 Walpurg e a Freira,
 fatigados, sentam-se a uma certa distância um do outro.
 Os dois servidores tomam lugar
 no meio, entre eles.
 A partir desse momento
 o diálogo de Walpurg e da Freira
 tem seus Intermediários,
 seus Intérpretes e seus Cérberos.
 Walpurg: “Fale agora de você”. Quem era ele?
 O 1º servidor franze as sobrancelhas,
 tenta refletir,
 vê-se que ele tem dificuldade,
 tenta analisar.
 “Fale agora de você”,
 ele repete isso várias vezes.
 com entonações e intenções
 diferentes, examina,
 tenta apreender alguma coisa nessas palavras,
 sem resultado.
 Fatigado e resignado,
 transmite a questão “quem era ele?”
 a seu colega,
 encarregando-o de continuar a análise.
 Este é ainda mais estúpido.
 Ele revira a questão em todos os sentidos,
 desanimado,
 apavorado com a responsabilidade,
 repete,
 balbucia.
 No fim, os dois se consultam,
 chegam visivelmente a uma conclusão,
 uma vez que de repente
 o segundo servidor volta-se para a Freira
 “Quem era ele?”
 A Freira, simplesmente e rápido
 “Ele era engenheiro”
 O segundo para o primeiro, misteriosamente
 “ele era engenheiro”
 O primeiro repete, analisa sem convicção,
 transmite a informação não decifrada a Walpurg,
 o qual estoura em risada.
 O primeiro não compreende por que,

mas começa ele próprio a rir,
 ri cada vez mais forte,
 considera isto como uma distração.
 Desorientado, o segundo o acompanha servil e estupidamente:
 Ri e depois “se esquentá”,
 ri
 segura os lados de tanto rir,
 ruge a plenos pulmões,
 detém-se de repente,
 pois reparou que era o *único* a rir.
 Fazendo boa cara para mau jogo,
 mas com receio,
 pára de rir.
 Essa situação equívoca e absurda,
 não encontrando lugar na situação de serviço dos dois,
 os faz perder a ambos o equilíbrio.
 Daí por que
 quando o Louco, irritado, dispara
 “Bom, e depois?”
 o primeiro, em um tom extremamente oficial,
 transmite-o ao segundo,
 que, consternado com a cacetada dessa pergunta tão oficial,
 volta-se nos dois sentidos e a propõe ao público.
 A rápida e agressiva réplica da Freira: “por que você está rindo?”
 só faz aumentar o seu completo embaraço.
 Ele repete automaticamente
 “por que você está rindo?”
 O primeiro, crendo que a pergunta lhe é dirigida,
 surpreso,
 infla-se de uma dignidade desmedida
 “por que você está rindo?”
 gorgoleja ele, furioso
 “por que você está rindo?”
 Walpurg, rapidamente
 “não estou rindo em absoluto”
 Esta afirmação convém muito bem ao primeiro,
 Ele afirma com autoridade
 “não estou rindo em absoluto”
 Ele censura oficialmente de maneira pedante:
 “por que você está rindo?”
 “não estou rindo em absoluto?”
 O segundo, estupefato com a censura,
 que ele toma à sua conta,
 e com a mentira evidente de seu chefe,
 repete com zelo:
 “não estou rindo em absoluto”
 Dando-se conta da injustiça da censura:
 “não estou rindo em absoluto”
 com amargura:
 “não estou rindo em absoluto”

Lacrimoso:

“não estou rindo em absoluto”
acompanhando o tom hipócrita do chefe:

“não estou rindo em absoluto”
queixando-se ao público:

“não estou rindo em absoluto”
confiando-se à Freira:

“não estou rindo em absoluto”
Walpurg continua:

“simplesmente, ele me causa inveja.
Ele era uma das rodas da engrenagem da máquina,
e não um pedregulho entre os dentes de metal”.

O primeiro repete lentamente, com dificuldade,
para não cometer erro nesta informação importante.
Mas isso dá certo apenas
até a metade da frase.

Ele reflete
Ele repete, mas já nervoso
por ter esquecido a outra metade.
Ele confunde a ordem.

Cada vez mais nervoso,
porém cada vez mais encarniçado
Com obstinação ele se confunde horrivelmente:

“uma rodinha perdida
numa máquina dentada,
pedregulho dentado,
pedregulho de metal
dentado
perdido...”

desesperado e ridicularizado.
Quando Walpurg convida a Freira
a novas confidências:

“E depois?”
o primeiro grunhe, como que possuído:
“E depois!?”

O segundo, desde o primeiro instante,
desiste de tomar aí qualquer parte.
Depois, quando seu superior
se atrapalha e se confunde,
ele manifesta uma satisfação evidente,
ele toma como testemunha a Freira
e os espectadores.

Hipocritamente, por meio de mímicas,
desculpa-se com a Freira
daquilo que ele não lhe explicará nada desta vez.
Mas quando o primeiro grunhe: “E depois!?”
muda de repente sua relação solidária com a Freira:
ele ruga com ainda com mais zelo: “E depois!!”
ele a insta.

A Freira confia-lhe:

“Ele só amava a mim,
 mas não podia romper com uma dama.
 Ele precisava dar um fim a isso,
 meteu uma bala na cabeça.
 Eu entrei no convento”
 O primeiro ainda está acabrunhado
 com sua derrota precedente.
 Daí por que repete com indiferença:
 “ele só amava a mim...”
 até
 “ele meteu uma bala na cabeça”
 De repente, tendo voltado a si,
 grita: “uma bala”
 Ele se sente agora seguro de si.
 Ele começa a funcionar.
 Ele repete sem erro.
 O segundo, completamente desmoralizado
 e, por consequência, descontraído
 decide-se por um tom
 condescendente e quase lírico
 Ele repete essa informação
 como uma cantiga de ninar.
 Somente o grito do chefe: “uma bala”, o chama à ordem.
 Desconcertado, repete idiotamente
 “ele meteu uma bala”
 e depois
 sem nenhum sentido
 “mas ele não podia romper...
 ele meteu uma bala com uma dama”
 Enquanto a Freira repete gemendo:
 “eu entrei então no convento...”
 O segundo ao primeiro, com pressa: “ela entrou no
 convento”
 O primeiro, em um tom de futrica, para Walpurg: “ela entrou no
 convento”
 Walpurg observa com concupiscência
 o objeto vivo dessa futricagem.
 Seu desejo cresce,
 ele se comunica igualmente ao primeiro.
 Sentindo o isolamento da Freira,
 o segundo brada com ardor e se diverte à larga:
 “no convento!”
 Entrementes Walpurg se anima cada vez mais,
 começa a excitar-se.
 O primeiro observa esses sintomas com inquietação,
 cada vez mais atentamente
 Ele não faz mais do que repetir e transmitir como um autômato
 as palavras de Walpurg.
 O segundo, ao contrário, não se dando conta de nada,
 estuda essas “informações”,

analisa-as,
 interessando-se ao mesmo tempo cada vez mais pela Freira.
 A questão transmitida
 “Por que eu, já não a encontrei antes?”
 ele a dirige à Freira
 como se a pergunta viesse dele.
 Ele se excita visivelmente.
 Após a imprudente alusão da Freira
 “você teria me atormentado como o outro”.
 Walpurg se irrita terrivelmente.
 Ele explode em palavras.
 Um acesso de loucura se aproxima
 A situação torna-se ameaçadora.
 O primeiro sente que se acha diante de um traço do passado do Louco.
 Irritado,
 repete as frases. Busca uma explicação.
 ora junto ao Louco,
 ora junto à Freira.
 O segundo começa a entrar em pânico,
 repete balbuciando.
 Posto em pânico pelo Louco,
 não renuncia ao mesmo tempo
 aos ataques eróticos
 contra a Freira.
 Ele repete maquinalmente suas palavras:
 “Queira me chamar de ‘minha irmã’, peço-lhe.”
 A irmã se desprende.
 O segundo a retém com todas as suas forças,
 repetindo em tom implorante
 as palavras do Louco.
 De repente tudo começa a misturar-se absurdamente
 O Louco está agora totalmente enraivecido.
 O primeiro tenta a todo custo
 acalmar
 seu “objeto” de análise.
 O “objeto” se desprende convulsivamente.
 A situação passa a ser catastrófica.
 Razão da existência do primeiro e do segundo,
 a Loucura e a Freira
 podem a todo instante
 “tornar-se independentes”,
 tornar o primeiro e o segundo inúteis.
 O Louco “desabafa” todo o seu passado.
 Entrementes, o primeiro e o segundo fazem esforços desesperados
 para levar de volta o Louco e a Freira aos seus lugares
 e os acalmar.
 Luta generalizada.
 Últimos esforços do primeiro e do segundo
 para reparar e manter
 a ligação cortada

e o “canal de informação” cortado.
 O primeiro luta com o Louco
 que quer a todo custo
 “entrar em contato direto” com a Freira.
 Agarra-se a ele desesperadamente,
 puxa-o da cadeira,
 repete, transmite não importa como,
 para guardar ainda que sejam apenas as aparências
 de sua utilidade e de seu funcionamento.
 O segundo faz a mesma coisa com a Freira,
 esforçando-se para “dominá-la”.
 Não se sabe
 onde acabam as funções de “intermediário”
 e onde começam os excessos eróticos
 cada vez mais monstruosos.
 O segundo já está montado
 sobre a Freira,
 ele a incita,
 atormenta-a,
 grita na sua cara.
 Loucura geral,
 orgia,
 novelo de corpos.
 Os funcionários da “informação”
 transformam-se em esbirros.
 Eles encerram o Louco, por baixo,
 em um enorme saco negro,
 mas de tal maneira
 que eles próprios se encontram no interior.
 Turbilhão.
 Do saco sai
 uma torrente de confissões do Louco genial.
 Ora sua cabeça aparece em cima,
 ora volta a tombar dentro do saco
 em que se debate com seus algozes.
 Enfurecido, ele grita:
 “Minha irmã, segure minha cabeça entre suas mãos”
 Após uma luta interior
 emerge a cabeça do primeiro,
 e desaparece rapidamente
 em seguida a cabeça de Walpurg.
 Malabarismo macabro de cabeças.
 Suplicante, a cabeça do Louco
 volta-se para a Freira
 para que ela desate a camisa de força.
 A Freira satisfaz
 o desejo do Louco,
 entrando ela mesma no saco.
 O diálogo amoroso
 do Louco e da Freira

dessa embalagem trágica,
 que recobre
 a loucura,
 o amor,
 o pecado
 e a crueldade.

DESCRIÇÃO DA AÇÃO:
 O LOUCO E A FREIRA

Teatro
Cricot 2

Teatro Zero

S. I. Witkiewicz

O Louco e a Freira

peça escrita
 em 1923

Estréia
 8 de junho de 1963
 Cracóvia

Personagens: -Walpurg
 O Louco
 O poeta
 Irmã Ana
 Irmã Bárbara, superior
 Bordygiel, psiquiatra
 Grün, psicanalista
 Walldorff, professor
 Guarda, animais selvagens

Jan Güntner
 Han Szymanska
 Maria Stangret
 Stanislas Rychlicki
 Tadeusz Kolatowicz
 Bogdan Smigielski
 Zbigniew Bednarczyk
 Tadeusz Kurinta
 Josef Wieczorek

A ação desenrola-se numa cela de loucos.

Fabulação ou descrição dos acontecimentos que se passam na peça, mas cujo conhecimento não permite de modo algum compreender o conteúdo da peça.

Ato I

Cela em um asilo de alienados
número 20
 placa com a inscrição
dementia praecox

Nome do paciente

Walpurg

poeta conhecido,
numa camisa de força.

Bordigiel, psiquiatra,
tradicionalista,
apegado aos velhos
métodos

de envenenamento lento
dos incuráveis,
reconhece
sua impotência total.

A última tábua de salvação,
é a psicanálise
freudiana,
que o psicanalista *Grün*
professa.

A enfermeira

Irmã Ana

recebe vagas instruções
para detectar,
graças à sua intuição feminina,
o complexo
do *acontecimento*
esquecido
que causou
a ruína mental do paciente.

Depois disso,
ela fica a sós com o louco
até o fim
do ato I.

A realidade,
que se manifesta
em um diálogo
cheio de surpresas,
analisada superficialmente
por médicos sabichões e pedantes,
revela-se
muito mais interessante
e viva.

O paciente outrora *martirizou*
uma mulher que ele
amava.

Segundo relato do paciente,
as circunstâncias que acompanham o fato
absolvem-no
até certo ponto.

O paciente tem mesmo
certo remorso em relação a essa mulher,
de sorte que, após a sua morte,

ela, por seu turno,
 o martiriza e o mata sistematicamente.
 À parte disso o paciente
 seria um *artista genial*,
 possuído
 pela *mania da criação*.
 O sentimento de ser *estranho*
 à sociedade prática,
 a satisfação incessante
 de uma paixão exigente,
 raramente aprovada
 por sua *entourage*,
 dos estados de obsessão,
 o *sofrimento*,
 uma *excitação*
 constante acima da normal,
 a loucura como consequência
 de uma temperatura emocional
 muito elevada,
 são
 sintomas autênticos.
 O *exibicionismo* do paciente,
 específico, afetado e estilizado,
 manifestando
 sintomas que acompanham
 a criação,
 tem apenas o gosto
 de uma época finda.
 O paciente é
 igualmente um *ator* sugestivo,
 que faz malabarismos com a forma do *jogo* puro,
 do *escândalo* intelectual
 e do chocante.
 No curso do diálogo
 chegam às confidências
 de parte da irmã Ana também,
 que, após ter vivido uma *tragédia* pessoal,
 entrou no convento.
 Aproximados por suas confidências
 e uma sorte comum,
 chegam à convicção
 de que são feitos um para o outro.
 Irmã Ana livra
 Walpurg
 de sua camisa de força.
 Tudo se passa,
de repente, rápido,
 nos termos de uma *commedia dell'arte*.

Ato II

Irmã Ana reveste de novo
 Walpurg com a camisa de força,
Entra uma junta
 de médicos
 e a superior.
 Irmã Ana
 faz um relatório
 sobre a melhoria do estado
 do doente.
 A discussão da junta
 termina por um triunfo
 da psicanálise
 e do doutor Grün
 que, cheio de confiança
 na eficácia absoluta dos métodos,
 libera o paciente
 e lhe prediz
 uma rápida *cura*.
 O paciente,
 por um golpe de *crayon* na *têmpora esquerda*,
mata ali mesmo
 o doutor Bordygiel
 por quem ele sentia
 uma antipatia constante,
 e que naquele momento
 ele suspeita
 de *flirtar* com a irmã Ana.
Pânico geral,
 só o psicanalista
 conserva sua fé
 numa cura próxima do paciente,
 tratando-o
 sem mais aquela
 como uma amostra
 que logo contribuirá
 para a sua *carreira* científica.

Ato III
 Irmã Ana
desata a camisa
 de força.
 A cena de amor íntima
 entremesclada
 de uma *poesia* caricatural do paciente
 termina
 com a irrupção inesperada
 da junta médica
 e da superior.
 Explode uma disputa.
 O paciente,

tomado de Loucura Furiosa,
enforca-se
após diligências técnicas *complicadas*.
Pânico geral,
altercação
e indignação.
De repente
A porta se abre.
Entram
o *defunto*
em roupa de passeio,
assim como
sua vítima,
o doutor Bordygiel,
em *sobrecasaca preta*.
Gritando,
“nós vamos para a cidade”
eles levam
a irmã Ana.
Depois deles retira-se
o professor.
Agora a ação
precipita-se.
Aqueles que permaneceram na cela
assim como os guardas
do hospital
atiram-se uns sobre os outros,
rolam pelo chão,
batem-se.
Nessa massa de gente que luta
encontra-se
o cadáver do paciente,
que cai
no meio deles
com inércia.
A cortina desce lentamente.

A continuação dentro de uma semana.

ANEXO C – Partitura do espetáculo *A Classe Morta* de Tadeusz Kantor

A Classe Morta

(Tradução do francês por Maria de Fátima de Souza Moretti)

O material

Ilusão

Rezas mudas! Dedos!

SAÍDA INESPERADA

GRANDE ENTRADA

PARADA.

Infância morta.

retorno à coisa perdida

lição sobre “Salomão”

As últimas ilusões. Grande brinde.

Lição de noite

Passeio noturno do velho com triciclo de criança.

Prostituta sonâmbula.

Velho homem com WC.

Mulher em uma janela.

tumba adormecida.

Soldado da primeira guerra mundial.

MANCHA fonética.

FAZER CARETAS.

sino. freio.

entrada da faxineira.

peão ao mais-que-perfeito.

VOZ.

fuga da faxineira.

máquina familiar.

nascimento.

berço mecânico.

grande limpeza de primavera.

repetição de uma morte no circo.

os acontecimentos importantes se perdem no sonho em curso.

lição sobre “Prometeu”.

incidente com um SALTO DE SAPATO.

camelos.

declinação de DEDOS.

semblante de êxito.

assassino secreto nos toaletes.

explicação complicada.

queixas escolares.

mulher em uma janela.

EXCURSÃO DE PRIMAVERA

Segunda parte

Colisão com o vazio.
 enterro em grande pompa.
 dia de todas as almas um tanto prolongado.
 orgia simultânea.
 robinson colonial.
 daguerreótipo histórico.
 mulher em uma janela.
 repetição da última corrida.

Terceira parte

cadeira de balanço ou embaladeira.
 diálogo mudo
 toailete de um cadáver.
 ação extravagante da mulher na cadeira de balanço
 comportamento chocante do velhote das toaletes
 o velhote atordoado no triciclo de criança
 ele passeia no triciclo, dizendo adeus a todos.
 desde então, ele continuará
 andando de triciclo e dizendo adeus.

bajulação repugnante.
 o velhote surdo
 traz notícias de arrebentar!
 infinita, limpeza de orelha.
 corrida injustificada do velhote surdo
 que desde então continuará a correr sem fim e sem chegada.

dois cadáveres nus, vítimas do velhote dos toaletes,
 lhe dão uma crise de apoplexia.
 o velhote das toaletes cai morto em companhia de seu camarada já morto
 e eles continuaram a cair e a levantar eternamente. Cada um por vez.
 a lavagem do cadáver continua.
 marcha fúnebre do soldado da primeira guerra mundial.
 hesitação da mulher embaladeira
 desde então eles repetirão a rodada
 seus gestos cada vez mais vazios e sem senso
 desaparecimento não percebido da morte
 faxineira
 da prostituta sonâmbula;

os velhotes jogam cartas com os
 que fazem parte dos falecimentos.
 eles continuarão a jogar pôr toda eternidade
 um retorno escandaloso.
 a morta faxineira em seu novo papel escandaloso.
 o peão passa pela eternidade com
 seu hino nacional austríaco.

o teatro dos autômatos continua.

todos repetem os gestos interrompidos que não
terminarão jamais, aprisionados por eles para sempre
a mulher da janela continua a olhar fixamente.

UMA SALA DE ESCOLA

brotando do fundo de nossa memória
em alguma parte, em um recanto,
algumas fileiras de pobres
BANCOS de escola em madeira...
livros ressecados caindo em poeira...
em dois CANTOS a lembrança
escondida de punições a muito tempo recebidas e
figuras geométricas desenhadas
com giz sobre o quadro negro...
o GABINETE da escola, onde se aprende
as primeiras liberdades...
os ALUNOS, velhos bagunceiros ao lado
da tumba, e os ausentes... levantam
a mão num gesto conhecido de todos
e ficam assim congelados...
pedem alguma coisa,
uma última coisa...

Eles saem...a sala fica vazia...
e de repente todos voltam...
começa então o último jogo de ilusão...
A grande entrada dos atores...
todos portam pequenos bonecos como crianças
como se fossem pequenos cadáveres...
alguns se balançam inertes, agarrando-se em
movimentos desesperados,
suspendidos, rastejando como se fosse
o remorso da consciência a contrair-se
aos pés dos atores, como se eles se arrastassem
sobre as espécimes transformadas... criaturas
humanas exibindo sem vergonha os segredos de seu passado...
com a EXCRESCÊNCIA de sua própria infância...

DRAMATIS PERSONAE DE LA “CLASSE MORTE”

Uma faxineira – velha primitiva – executa
com eficiência os gestos reais de sua função.
Sua futilidade no processo de desintegração da CLASSE MORTE sugere
de maneira deslumbrante, quase como na maneira do circo,
a natureza transitória de todas as coisas.
As funções mais baixas introduzem objetos às pessoas, estes

adornos nos corpos revelam as províncias mais longínquas
da FAXINEIRA – MORTA
sua metamorfose final em uma repugnante
alcoviteira, liga entre elas as idéias mais distantes
em uma reconciliação não arriscada,
porém, humana:
morte – humilhação – circo –
putrefação – sexo – artifício – bugigangas –
degradação
desintegração – doença – absoluto...
A faxineira lê “*les dernières nouvelles*”... 1914...
a declaração da primeira GUERRA MUNDIAL...
o assassinato do príncipe herdeiro da Áustria
à Saravejo... O peão canta o hino nacional austríaco
“Ho Deus venha ajudar nosso imperador”...
(Nesta parte da Polônia, ocupada pela Áustria,
o personagem de nosso gracioso soberano
Habsbourg era um símbolo investido na atração
dos desejos de nossos avós e uma
zombaria, para com estes magníficos manequins)
Um PEÃO – pessoa da “classe mais baixa”,
inseparável da classe da escola
onde aflui toda a melancolia do tempo
passado-perfeito, pois ele estará sentado na cadeira
para a eternidade – e seus retornos equivocados para a vida
são também um dos temas vistos na classe, não devemos
levar a sério...
uma MULHER NA JANELA. A janela é um objeto extraordinário
que nos separa do mundo “do outro lado”, do “desconhecido”
da Morte...
O rosto atrás da janela – deseja absolutamente
evocar qualquer coisa, deseja ver qualquer coisa
a qualquer preço; com um sentimento de angústia
absoluta a mulher olha tudo o que se passa, ao
seu redor, e seu comentário incessante
acaba sendo cada vez mais maldoso e venenoso;
ela se transforma em fúria e seus encorajamentos líricos
para organizar um piquenique de primavera
acabam em um delírio de medo
e de morte.
O VELHOTE DA PRIVADA – ele está sentado na privada,
neste lugar onde a solidão rodeia a liberdade...
ele está sentado de maneira indecente
escarranchado e mergulhado em cálculos
que não acabavam mais (quem sabe ele era um
pequeno comerciante em uma pequena cidade)...
inflamado de dor e de terror, ele continua sua
disputa não muito bem definida com Deus...
sobre seu escandaloso monte Sinai...
O VELHOTE COM BISCICLETA DE CRIANÇA

Ele não quer se separar de sua pequena bicicleta miserável, brinquedo de criança quebrado.... ele anda a noite sem parar, com a bicicleta, mas o lugar é curiosamente apertado, em uma sala de aula, ele caminha em volta dos bancos...mas não é ele que esta sentado na sua bicicleta, mas uma criança morta, os braços caídos... tudo isso acontece durante a LIÇÃO DA NOITE e durante um SONHO...

UMA PROSTITUTA SONÂMBULA cometeu excessos notórios quando ela ainda estava na escola... ela fazia de conta que era um manequim em uma vitrine manequim libertinoso, sempre nu em público... não se sabe se seus sonhos foram realizados mais tarde... agora neste SONHO DA CLASSE MORTA, ela encena seu momento indecente em volta dos bancos com o gesto obsceno de mostrar os seios...

UMA MULHER DO BERÇO MECÂNICO “bons momentos” encenados na escola – incidentes sombrios e penosos “colocados a nu”, “noviços” “cobertura de botão” sobre o qual se passa um silêncio embaraçoso, mas reconhecido como uma forma inferior de desenvolvimento para os adultos – são verdadeiramente a “matéria prima” original da vida. Seu desinteresse e sua inutilidade sobre a vida lhes coloca perto das regiões da arte.

Eles contêm a nostalgia dos sonhos e a extremidade das últimas coisas. Suas execuções vitais “maduras”, são uma horrível degeneração aprovada.

A MULHER DO BERÇO MECÂNICO acaba sendo o objeto de chacota cruel encenado por toda a sala; ela é perseguida, pega e colocada sobre uma máquina especial que no inventário esta colocada como “MÁQUINA FAMILIAR”. Suas funções são sem ambigüidade.

É preciso dizer que neste teatro todas as funções mentais e biológicas são, em geral, tornadas objetos de maneira escandalosa. Com este objetivo, vários tipos de “máquinas” são utilizadas, geralmente aquelas mais infantis e primitivas, de pequeno valor técnico, mas com grande poder imaginário. “A MÁQUINA FAMILIAR” é manipulada a mão, ela provoca o abrir e fechar mecânico das pernas da culpada. Não há dúvida que é o ritual de nascimento; a FAXINEIRA / MORTA porta um BERÇO MECÂNICO (desta vez literalmente) que balança duas bolas em madeira e fazem um barulho infernal...é o prazer da brutal FAXINEIRA... nascimento e morte – dois sistemas complementares (todos estes *heppenings* são ligados de maneira obscura e enigmática à *heppenings* extraídos da piedade, no qual o papel já foi discutido na introdução).

Não é surpreendente, portanto, que a MULHER DO BERÇO MECÂNICO

submetida a outras “cerimônias” estranhas quase um AMONTOADO ritual e uma lapidação com detritos – cante uma CANÇÃO DE NINAR que seja um grito desesperado...

Advertência

Os personagens da CLASSE MORTA são indivíduos ambíguos.

Como se eles fossem colados e concebidos unidos com diversas peças e pedaços restantes, assustados com suas infâncias, acasos experimentados em suas vidas anteriores (nem sempre respeitáveis), seus sonhos e suas paixões, eles não param de se desintegrar e de se transformar neste movimento e elemento teatral, assombrando implacavelmente um caminho para a forma final, que se esfria rapidamente e inevitavelmente e que deve conter todo o seu êxito e todo o sofrimento.

TODA A MEMÓRIA DA CLASSE MORTA.

Os últimos preparativos para a GRANDE CENA com o VAZIO são feitos precipitadamente.

Como tudo isso se desenrola em um teatro, os atores da CLASSE MORTA respeitam fielmente as regras do ritual no teatro, assumem os papéis na peça, mas não dão, aparentemente muita importância, eles agem, como poderíamos dizer, automaticamente, por hábito; nós temos a impressão que eles recusam ostensivamente de se apropriar de seus papéis, como se eles repetissem somente as frases e os gestos de qualquer um outro, despachando-lhes com facilidade e sem escrúpulos; estas regras desmoronam de tempos em tempos, como se elas estivessem mal apreendidas; existem os brancos e muitas passagens ficam perdidas; nós devemos nos fiar na imaginação e na intuição; quem sabe nenhuma peça é colocada em cena; e mesmo que uma criação seja tentada ela tem pouca importância diante do jogo, que se está colocando em cena no TEATRO DA MORTE! Esta criação de ilusão, esta improvisação, negligente, estas bugigangas, este lado superficial, as frases truncadas, as ações perdidas que são apenas intenções, toda esta mistificação, como se jogássemos verdadeiramente uma peça, esta “futilidade” pode somente convencer que nós temos uma certa experiência e o senso do GRANDE VAZIO e fronteiras extremas da MORTE.

A seqüência da sessão da classe morta, “colisão com o vazio”, contém de maneira não ambígua o núcleo teatral deste grande jogo.

Seria uma brincadeira de bibliófilo injustificada que tenta encontrar fragmentos que faltam necessários a um “conhecimento” completo do

sujeito da intriga desta peça.
Seria o método mais simples para
destruir uma esfera tão importante como o “SENTIMENTO”.