

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

ENCANTA O OBJETO EM KANTOR

Maria de Fátima de Souza Moretti

Florianópolis, julho de 2003.

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

ENCANTA O OBJETO EM KANTOR

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal de Santa Catarina, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura, sob orientação da professora doutora Alai Garcia Diniz.

Maria de Fátima de Souza Moretti

Orientadora: Profa. Dra. Alai Garcia Diniz

Florianópolis, julho de 2003.

MARIA DE FÁTIMA DE SOUZA MORETTI

ENCANTA O OBJETO EM KANTOR

Esta dissertação de mestrado foi considerada aprovada pela seguinte Banca Examinadora:

BANCA EXAMINADORA

Dra. Alai Garcia Diniz

Dr. Cláudio Celso Alano Cruz

Dr. Valmor Beltrame

Ao Thadeu,
e aos nossos queridos filhos
Dámian, Rhafael e Guilherme!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à dedicação da professora Alai, que me orientou, e acreditou desde o início na importância deste trabalho, ajudando-me a buscar caminhos afins entre a Literatura e o Teatro.

Agradeço, com amor, o apoio do Thadeu e dos nossos filhos, pois sem o carinho dos quatro, eu jamais faria esta dissertação.

Agradeço aos meus quatorze irmãos (Cândido e Hélio *in postumes*), pelo incentivo e apoio constante. Agradeço muito especialmente à professora e amiga Eliane Lisboa, que fez contribuições enriquecedoras para esta dissertação.

Ao professor Valmor Beltrame, pelas contribuições, inclusive por me ceder um documento que incluiu neste trabalho.

Ao professor, José Ronaldo Faleiro, pelas imagens cedidas carinhosamente.

Ao professor, André Carreira, por me apresentar Kantor, durante sua disciplina na especialização, emprestando-me a fita com uma entrevista de Bablet com Kantor, a qual utilizei durante todo este processo.

Agradeço à professora, Beatriz Angela Cabral, pela ajuda, durante meu processo de entrada neste mestrado. Agradeço com carinho às minhas amigas de cafezinhos e desabafos, Maria Aparecida de Souza (Cida), Célida Salume Mendonça, Zélia Sabino, Patrícia Santos, Maris Viana, Laurete Pasternak e Rose Mari Ramos de Oliveira.

Um agradecimento especial também ao meu ex-aluno, Michel, e ao funcionário da computação da UDESC Márcio, que me ajudaram na busca e colocação das imagens utilizadas tanto no texto como na apresentação.

Agradeço a todos que, de algum modo, contribuíram para a concretização deste trabalho.

Finalmente, agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina, instituição na qual realizei esta pesquisa e a UDESC- Universidade do Estado de Santa Catarina, instituição na qual trabalho atualmente.

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.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é fazer um levantamento dos trabalhos realizados por Tadeusz Kantor, buscando analisar os objetos utilizados em dois espetáculos, “*Wielopole-Wielopole*” e “*La classe morte*”, tentando encontrar nessas obras a maneira como o autor se serve dos objetos. Através de uma carta escrita por uma de suas atrizes, pudemos aqui destacar alguns outros espetáculos por ela citados. Observamos também como se dá a dramaturgia de Kantor, de onde surge, como ele a produz, assim como identificamos a presença da paródia, do duplo e da morte em seus trabalhos. Esta pesquisa fundamenta-se especialmente na utilização do objeto por Tadeusz Kantor e do Teatro das Formas Animadas, fazendo uma análise comparativa das duas formas de uso dos objetos. Duchamp, artista plástico contemporâneo de Kantor, utilizava, como ele, os elementos do cotidiano. Fazemos, então, uma avaliação dessa utilização, por um e por outro, buscando as coincidências e as diferenças na utilização desses elementos entre os dois artistas. Enfim, todas essas observações foram feitas por nós para evidenciar a obra de Tadeusz Kantor.

Palavras-chave: objetos, dramaturgia, bonecos de cera, paródia, morte, duplo.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. **Kantor: bewitching The Object**. 2003. Dissertation (Master in Literature) - Post-Graduation in Literature, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

ABSTRACT

The objective of this research is to make an overview of the works realized by Tadeusz Kantor, trying to analyze the objects he has used in two spectacles, “Wielopole-Wielopole” and “La classe morte”. To do that allows for finding out in these artistic creations how the author uses the objects. Through a letter written by one of his actresses, it is possible to foresee some other spectacles cited by her. We also have observed how Kantor’s dramaturgy happens: where it appears, how he produces it, as well as the presence of parody, double and death in his works. This research is especially based on the use of objects by Tadeusz Kantor and the Theater of Animated Forms, making a comparative analysis of the two ways of using these objects. Duchamp, one of Kantor’s contemporary artists, also used daily objects. So we make an evaluation of this utilization, by both of them, searching coincidences and differences in their use of these elements. Finally all these observations were made by us to evidence Tadeusz Kantor’s work.

WORDS KEY: object, image, dramaturgy, animated forms, wax-marionette, death.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
FIGURA 1 – Espetáculo “ <i>Aujourd’hui c’est mon anniversaire</i> ”. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.61.	17
FIGURA 2 – Espetáculo “ <i>La classe morte</i> ” Fotografia retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987	20
FIGURA 3 – Espetáculo “ <i>Qu’ils crèvent les artistes</i> ” Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.41.	23
FIGURA 4 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. Sequência da dobra da toalha, retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	25
FIGURA 5 – Imagem de Kantor pensativo. “ <i>Trois cahiers pour Kantor</i> ”, Revista nº 166,167, Paris, 2002.p.45.	26
FIGURA 6 – Saco de poeira com retrato da mãe de Kantor. Fotografia retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	28
FIGURA 7 – Espetáculo “ <i>Je ne reviendrais jamais</i> ” Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.69.	30
FIGURA 8 – Espetáculo “ <i>Je ne reviendrais jamais</i> ” O ator e a marionete. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.53.	44
FIGURA 9 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> - corpos e bonecos. retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	51
FIGURA 10 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> - corpos e bonecos. retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	51
FIGURA 11 – Espetáculo “ <i>Je ne reviendrais jamais</i> ” Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.55.	57
FIGURA 12 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> - O duplo personagem. retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	63
FIGURA 13 e 14 – Espetáculo “ <i>La classe morte</i> ” Bonecos, bancos e livros - retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	66
FIGURA 15 – Desenhos de Kantor: personagens com boneco acoplados. Espetáculo “ <i>La classe morte</i> ” retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	72
FIGURA 16 e 17 – Espetáculo “ <i>La classe morte</i> ” Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.13, 18.	83
FIGURA 18 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.34.	84
FIGURA 19 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.35.	84

FIGURA 20 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> . O exilado com o violino. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.57.	86
FIGURA 21 – Cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A cama giratória - retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	88
FIGURA 22 – Cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. Foto da fotógrafa - retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	91
FIGURA 23 – Desenho da fotógrafa do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	91
FIGURA 24,25,26,27 – Sequência da cena da dobra da toalha retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	92
FIGURAS 28, 29 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. O deportado tocando violino - retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	92
FIGURAS 30 e 31 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A viagem de Adás- retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	94
FIGURA 32 – Desenho da valise por Tadeus Kantor retirado do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	94
FIGURAS 33, 34 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. Cerimônia de casamento com a estola- retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	95
FIGURA 35 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> . A cruz. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.35.	95
FIGURA 36 – Espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> . A cruz como colar da tia. Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.36.	95
FIGURAS 37, 38, 39 – Sequência da cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A cama giratória. Retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	97
FIGURAS 40, 41, 42 – Sequência da cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A cama giratória. Retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	97
FIGURAS 43,44,45,46,47,48 – Sequência da cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A boneca violada. Retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	98
FIGURAS 49,50,51 – Sequência da cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A mulher atrás da janela. Retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	100
FIGURAS 52, 53, 54 – Sequência da cena do espetáculo “ <i>Wielopole-Wielopole</i> ”. A máquina familiar. Retirada do vídeo concebido por Denis Bablet: produção CNRS. 1987.	101
FIGURAS 56, 57, 58 – Sequência de obras plásticas de Kantor - Fotografia de Caroline Rose, da obra: Textes de Tadeusz Kantor. Paris: Editon Miroir, 1991, p.76, 77, 78.	102

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - TADEUSZ KANTOR	
1.1 KANTOR: O DIRETOR	15
1.2 KANTOR: O ENIGMA	30
1.3 KANTOR: A OBRA DRAMATÚRGICA	33
CAPÍTULO II - O ATOR E A MARIONETE	
2.1 O ATOR E A MARIONETE NA OBRA DE KANTOR	44
2.2 MESCLANDO PAPÉIS E CORPOS	52
2.2.1 O tema da morte na obra de Kantor	58
2.2.2 A duplicidade na obra de Kantor	64
2.2.3 A paródia na obra de Kantor	72
CAPÍTULO III - O OBJETO CÊNICO	
3.1 O SÍMBOLO TEATRAL	78
3.2 DESCREVENDO O OBJETO NA CENA DE TADEUSZ KANTOR	83
3.3 O OBJETO PARA KANTOR E DUCHAMP	102
REFLEXÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

O ponto de partida deste estudo foi determinado pela maneira como Tadeusz Kantor construía a cena a partir de objetos e pela carência de informações sobre esse autor em nossa cultura. No desenvolvimento do presente trabalho, subjaz a seguinte linha de força: a discussão do objeto como ferramenta na arte de Tadeusz Kantor e o uso que ele faz desse elemento como impulso criador, explorando sua dimensão simbólica.

O trabalho foi desenvolvido em três momentos. No primeiro momento, exploramos os caminhos percorridos pelo diretor contemporâneo, Tadeusz Kantor, na busca da concepção dramaturgica, subjacente a seu trabalho, em que a força plástica e a complexidade filosófica são características marcantes de seus espetáculos. Tentamos, da mesma forma, fazer um apanhado das obras desse autor, através de uma carta escrita, no dia de sua morte, e um depoimento escrito anos depois disso ocorrer, ambos feitos por ex-atrizes.

No segundo momento, procuramos destacar as tendências do teatro contemporâneo, do teatro de formas animadas (TFA) e do uso do elemento simbólico¹ manifesto em movimentos artísticos como o surrealismo e o dadaísmo. Vimos também o ator e o boneco, na visão de Kantor e do TFA, sem deixar de lado os temas marcantes no teatro desse diretor, como a morte, o duplo e a paródia.

No terceiro momento, fizemos uma abordagem dos objetos existentes nos dois espetáculos, em nossa opinião, mais significantes na obra de Kantor (“*La classe morte*” e “*Wiolopole-Wiolopole*”), tentando buscar a dramaturgia inscrita dentro deles. Realizamos, também, neste momento, um levantamento do uso do objeto nas obras de Tadeusz Kantor e Marcel Duchamp, procurando detalhes indiciadores de semelhanças, ou diferenças marcantes, na utilização desse elemento. A decisão de fazermos este apanhado, entre os dois artistas,

¹ Simbólico: estamos usando esta palavra a partir de Maurice Maeterlinck, explicitada em artigo na revista: “*La jeune Belgique*”, em setembro de 1890.

deve-se ao fato de que eles utilizam objetos do cotidiano para suas obras, objetos simples, muitas vezes, encontrados por acaso. Mas, sobretudo, porque, para esses artistas, o objeto ganha um valor diferente daquele usado no dia-a-dia. O fato de serem eles contemporâneos e artistas plásticos, que viveram em realidades diferentes, também é um dos fatores que chama a atenção, e nos fez buscá-los como exemplos na utilização dos objetos.

Estudarmos as formas ou a cena de Kantor, interessa-nos muito, levando em conta que ele faz parte dos artistas contemporâneos que buscam novas formas textuais. Dentre eles, também encontramos os profissionais das formas animadas, que fazem a encenação deslocar-se em busca de formas textuais originais a partir das imagens, das sombras, dos bonecos e dos objetos. O caminho desta transformação pode ser identificado durante os movimentos vanguardistas do início do século XX e, na pesquisa dos materiais presentes, entre os artistas plásticos dos anos 60. Nesta caminhada, percebemos, entre os músicos, a busca de sons representativos para esses novos materiais e, entre os dramaturgos, a escritura poética corporal, que deve enraizar-se nesse novo corpo cênico. De uma maneira ou de outra, os artistas estavam à procura de explicações, ou de respostas às questões fundamentais da arte, e Tadeusz Kantor busca essas respostas na memória, na morte, na ressurreição, no julgamento final, enfim nos temas da vida que lhe são essenciais.

São diversos os espetáculos em que Kantor se utiliza de objetos ou figuras de cera nos levando a pensar no teatro de formas animadas. Para esse tipo de teatro, quando escolhemos um determinado objeto, ele será eleito como algo que ganhará movimento e vida, levando o espectador a apropriar-se da ficção que lhe permite percorrer o simbólico. Para que esse objeto tenha presença cênica, será necessária uma série de experimentações, partindo de seu uso cotidiano para modificá-lo, alternando possibilidades, trabalhando seu ponto de equilíbrio e as características que lhe são próprias. A mudança do ponto de equilíbrio de um objeto faz com que sua função original se modifique. O movimento neste novo eixo nos dá impressão de

vida em seu desequilíbrio; com isso, o público passa imediatamente a vê-lo como um ser vivo (humano), procurando identificar cabeça, olhos, boca, membros, e muitas vezes, idade e sexo. Nesse momento, a magia do objeto em movimento foi lançada, ele adquire vida e seu comportamento será determinado pelo ator manipulador.

Podemos usar um objeto de duas formas: denotativa ou conotativamente. No primeiro caso, o objeto comunica aquilo que sua forma representa, por exemplo, uma mesa. No segundo caso, ao enfatizarmos sua dimensão simbólica, o objeto apresenta uma maior gama de possibilidades de utilização, passa a ser polissêmico, pode resgatar emoções e situações escondidas, criando um impacto maior do que o originalmente desejado. Podemos, neste caso, recorrer às palavras de Castoriadis:

As profundas e obscuras relações entre o simbólico e o imaginário aparecem imediatamente se refletirmos sobre o seguinte fato: o imaginário deve utilizar-se do simbólico, não somente para exprimir-se, o que é obvio, mas para existir, para passar do virtual a qualquer coisa a mais... O simbolismo pressupõe a capacidade imaginária. Pressupõe a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é.²

Castoriadis chama a atenção para a capacidade imaginativa do indivíduo que para transmitir algo deve utilizar-se do simbolismo, que é a tradução viva do imaginário, buscando, sobretudo, o simbólico que está inserido em cada objeto utilizado em cena. Assim, torna-se necessário investigarmos estas diferentes criações artísticas que não estão inseridas na dramaturgia clássica, mas que habitam cada vez mais os palcos contemporâneos. Embora o teatro de objetos ou de bonecos seja uma arte milenar, poucos são os registros de textos dramáticos específicos para ele. Boa parte da produção dos espetáculos é baseada na improvisação, por isso, a importância de buscarmos e registrarmos as diversas formas dessa arte.

² CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 154.

Tadeusz Kantor não tinha também uma dramaturgia escrita dentro dos métodos tradicionais, mas registros de temas que ele desenvolvia a partir de ações e imagens, de textos que lhe inspiravam, ou que ele modificava totalmente. Embora ele dissesse inúmeras vezes que não fazia uso de improvisações, elas se faziam presentes na construção dos espetáculos, principalmente, porque as imagens é que tinham que falar e, para se conseguir uma boa imagem, muitas delas tinham que ser improvisadas, feitas e refeitas. A improvisação que Kantor negava era, aquela utilizada para o trabalho do ator na busca do personagem. Ele falava que a vida o forçava a voltar ao passado, pois era esse o seu método de criação. Por isso, muitos teóricos afirmam que as idéias de Kantor ficaram, mas seu teatro morreu com ele.

CAPÍTULO I

TADEUSZ KANTOR

1.1 KANTOR: O DIRETOR

Tadeusz Kantor era polonês e, além de autor e diretor, era artista plástico, cenógrafo e performista. Buscou sua concepção de teatro com um grupo de amigos, fundando o *Théâtre Cricot 2*, em 1955, na Cracóvia. Segundo Jurkowski, sua aproximação com o teatro evoluía constantemente: Cada comentário que Kantor fazia sobre seus espetáculos, acabava sendo um manifesto artístico. Primeiro o *teatro autônomo, individual*, o *teatro informal*, antes do teatro do *happening*, depois o *teatro do impossível* e o *teatro da morte*. “A classe morta” foi a concepção mais duradoura, antes daquele que foi seu último espetáculo chamado “Hoje é meu aniversário”.³

Kantor não se identificava como artista vinculado ao campo do teatro de formas animadas, mas utilizava-se de simulacros de homens como os manequins ou os bonecos de cera. É principalmente no espetáculo “A máquina do amor e da morte”, baseado no texto de Maeterlinck, que podemos perceber a presença de bonecos com traços que conduzem ao teatro de bonecos ou às formas animadas.

Kantor costumava misturar sua vida particular com a profissional, combinava os objetos para obter algo surpreendente, assim como pedia a seus atores, que fossem eles mesmos em cena, e não personagens trabalhados, longe, do que realmente eram. Seu método de trabalho misturava circo, humor negro, o cinismo perante o sagrado, a injúria, o sacrilégio e os signos da morte. Na tentativa de trazê-lo ao conhecimento do público, escolhemos a

³ JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses-la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000. p. 172.

carta escrita para ele, por Zofia Kalinska⁴, no dia de sua morte (8 de dezembro de 1990). Assim, a partir da subjetividade da carta de Zofia Kalinska, vamos entrar em contato com as facetas profissional e subjetiva de Kantor. Com seu desabafo, ao escrevê-la, Zofia nos remete ao mundo do referido artista, seus espetáculos e suas idéias. Esta carta foi lida pela autora, no dia 22 de março de 2001, em São Paulo, por ocasião de um encontro em homenagem a Tadeusz Kantor. É curta e aparentemente simples, mas tem um conteúdo muito importante, relacionado ao trabalho do destinatário.

Querido Tadeusz!
 Hoje é seu aniversário!
 Este também é o título de sua última peça (*'Aujourd'Hui c'est mon anniversaire'*).
 Sabe, eu jamais tive coragem de lhe chamar Tadeusz. Como eu queria, porque eu o amava, mas tinha medo de você.
 Que pena que você nunca mais vai sentar no banco da “classe morta”.
 Você não vai cavalgar furiosamente no seu cavalo esquelético, no qual todos os artistas cavalgam.
 Você não vai mais dobrar a toalha branca da mesa, a não ser que haja festa lá onde você está.
 Você costumava flertar com a morte e agora ela o tomou pela mão levando-o embora.
 Não, não se preocupe, suas idéias não morrerão.
 Vida longa... para Tadeusz Kantor!!!
 Zofia.

Como dizem Nadia Gotlib e Walnice Galvão⁵: “As cartas são a manifestação espontânea de um emissor que quer, sobretudo, comunicar-se com o outro, e que o faz com deliberada espontaneidade”. Neste caso, o emissor sabe que o destinatário não a lerá, por isso cabe dizer que o destinatário não é exatamente aquele citado na carta, mas sim aqueles que se interessam pela obra ou pelas idéias deixadas por Kantor. As autoras nos trazem ainda:

A questão das cartas é uma questão complexa em que o tempo tem tudo a ver e haver. É que entre o receber das cartas e o lê-las há um hiato de angústia que não depende nem da natureza nem do conteúdo das cartas. É mais uma espécie de hesitação indefinida, uma quase vontade de não ler de

⁴ Zofia Kalinska – Atriz e diretora do espetáculo “Um requiem para Thadeus Kantor”. O espetáculo aconteceu nos dias 22 e 23 de março de 2001 em Curitiba. Foi um convite feito à diretora, que é uma ex-atriz de Kantor, para fazer uma homenagem a esse grande diretor. Ela trabalhou, por cerca de 20 anos, com Kantor, mas mesmo antes dele morrer, já não fazia mais isso, tendo agora sua própria companhia. Esta homenagem foi feita por Zofia e alguns ex-atores de Kantor.

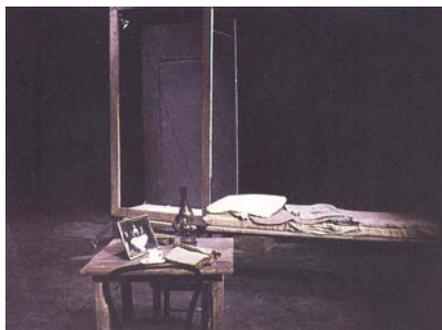
⁵ GOTLIB, Nadia; GALVÃO, Walnice. **Prezado senhor & prezada senhora**. São Paulo: Schwarcz, 2000. p.22.

não tomar conhecimento, de dispensar a informação emocional ou meramente referencial que as cartas veiculam com o seu inevitável recuar no tempo, porque mesmo trazendo possíveis novidades ou informações até aí desconhecidas, as cartas chegam sempre depois... chegam sempre atrasadas...⁶

Neste caso, para o receptor, a própria carta já foi escrita com atraso, portanto não prevê uma resposta, é, como dissemos, um desafogo. Zofia inicia a carta falando com o homem Kantor, passando a seguir a falar com o profissional que ela tanto amava. Essa carta está repleta de revelações. Através da mensagem, Zofia Kalinska deixa transparecer seu carinho e respeito absoluto pelo mestre, que para ela foi único. Ela relembra em algumas linhas muitas das cenas dos espetáculos que Kantor criou e dirigiu, principalmente, aquelas em que ele estava presente. Podemos nos perguntar, por que Zofia escreveria essa carta a alguém que já não existe? Imaginamos que a forma epistolar tenha sido a única maneira que a atriz encontrou para despedir-se daquele que a ensinou e a quem ela amou muito. Deste modo carinhoso, ela tentou demonstrar às outras pessoas que ele morreu, mas suas idéias devem ficar entre nós.

Com base em leitura de estudiosos de Kantor, como Denis Bablet, Guy Scarpetta, Aldona Skiba-Lickel e outros, assim como uma conferência e uma entrevista feita com Zofia Kalinska, além de filmes de alguns espetáculos, e trabalhando com o nosso imaginário, procuramos analisar a carta por pequenos fragmentos. O primeiro fragmento é:

*Hoje é meu aniversário! Este também é o título de sua última peça
'Aujourd'hui c'est mon anniversaire'.*



⁶ Ibidem, p. 14.

Quando Zofia se refere ao espetáculo “*Aujourd’Hui c’est mon anniversaire*” (Hoje é meu aniversário), está chamando a atenção para esse espetáculo de Kantor, que foi encenado no dia de seu aniversário. O foco central deste espetáculo gira em torno do ator e o objeto. Ele defende que a imitação deforma a cena, portanto o ator deve ser ele mesmo, assim como o objeto. A partir daí, até o final da carta, ela levanta algumas obras do autor.

Neste já citado espetáculo, no qual propõe uma cadeira, dizendo que estaria na mesma. Alguns teóricos franceses sugerem que essa cadeira é indício de que ele já previa sua morte: “[...] Aquela cadeira vazia no espetáculo ‘Hoje é meu aniversário’ simbolizava minha ausência. Eu estava festejando meu último aniversário junto daqueles que amo muito”.⁷

Maria Vayssière, também ex-atriz de Kantor, em entrevista, fala sobre esse espetáculo, que foi apresentado uma última vez, depois de sua morte, e que era um espetáculo testamento:

estava tudo lá, mesmo seu próprio funeral. A cena final era o enterro de Kantor, com muita ironia, evidentemente. Até o fim das repetições Kantor olhava e dirigia as cenas, sentado numa cadeira... que ficou vazia. Eu não gostaria de parecer completamente mística, ou louca, mas tanto faz: para mim Kantor estava presente neste espetáculo⁸.

Da maneira como Marie fala sobre o espetáculo e de Kantor, é como se ele quisesse dirigir sua própria morte. Um segundo fragmento da carta é:

Sabe, eu jamais tive coragem de lhe chamar Tadeusz. Como eu queria, porque eu o amava, mas tinha medo de você.

Zofia, através de sua comunicação proferida, em São Paulo, ajuda-nos a analisar sua própria carta. Ela relata que, graças a Kantor, descobriu sua personalidade como mulher e como atriz, afinal, quando começou a trabalhar com ele, era apenas uma jovem recém-

⁷ KANTOR apud SCARPETTA, Guy. **Kantor au present**. Paris: Actes Sud, 2000. p. 102.

⁸ VAYSSIÈRE apud ETIENNE. Revista: *Trois Cahiers pour Kantor*. Paris:Christien Bourgois éditeur, 2002. p.76.

formada em uma escola de teatro. Podemos até imaginar que ela o amava, mas, não o homem Tadeusz e sim o profissional.

Em suas declarações, ela nos deixa perceber que Kantor era muito duro com seus atores, no entanto fazia isso porque os amava, exigia devoção completa para seu trabalho, privando-os mesmo da família. Sobre seu autoritarismo, podemos ressaltar as palavras de um de seus estagiários, citado por Scarpetta, sobre o espetáculo montado em Avignon, chamado “*Ô douce nuit*”:

A tempestade?

Sim eu estava lá... nas primeiras filas...

E então?

Bem um acesso de raiva, de desespero... uma dessas explosões de cólera de Kantor, legendárias... não poupando nada... parecia que acalmava por momentos e depois recomeçava mais violentamente... os atores tremiam... as paredes também... enfim, ele quebrou tudo...

O quê?

O espetáculo. Nada mais lhe convinha. Tudo que ele quebrou foi pacientemente elaborado, testado, refinado... ele gritava... ele destruía o resultado de semanas de trabalho... uma sorte de capricho monstruoso, como uma criança que destrói seu brinquedo...

Uma deflagração...⁹

Essa seqüência de procedimentos nos leva a imaginar que essa era a maneira que ele buscava para dirigir seus atores. Toda a fúria era feita propositadamente para dar mais garra e verdade às cenas que seguiriam. Depois de toda a turbulência, conta Guy Scarpetta, tudo voltava ao normal e eles refaziam tudo o que fizeram na montagem de cenário, objetos, figurino, enfim tudo. Mas havia algo a mais em toda essa fúria, o espetáculo estava na mais

⁹ SCARPETTA, 2000, p. 179-180:

“La tempête?

Oui, j’étais là... aux premières loges...

Mais encore?

Eh bien, une bouffé de rage, d’exaspération... une des ces colères de Kantor, legendaires... N’épargnant rien... Ça semblait se tasser, parfois, et puis ça reprenait, encore plus violemment... les acteurs tremblaient... les murs aussi... En fait, il a tout cassé...

Quoi?

Le spectacle. Plus rien ne lui semblait convenir. Tout ce qui avait été patiemment élaboré, testé, raffiné... il hurlait... il brisait le resultat de semaines de travail... une sorte de caprice monstrueux, l’enfant qui détruit son jouet...

Une deflagration”

perfeita harmonia com um grande risco de conforto, e não era exatamente isso que Kantor procurava? Ele queria, sobretudo, o desequilíbrio das cenas e dos atores, portanto, essa crise fazia parte sim do processo criativo e criação do espetáculo.

Acreditamos que, mesmo sabendo que era de propósito, esse era o jeito de dirigir seu espetáculo, assim, a maneira, como ele quebrava e jogava tudo aos gritos, devia gerar nos atores uma grande insegurança: pode vir daí o medo de Zofia Kalinska em chamá-lo de Tadeusz.

Segundo Zofia, ele se mostrava ciumento quando seus atores falavam de outros diretores, principalmente de Grotowski¹⁰, que, segundo Kantor, tinha lhe roubado as idéias para criar o “teatro pobre”. Isto foi revelado por Zofia no dia da sua palestra em São Paulo. Sabe-se que Kantor sempre foi muito ciumento tanto dos atores quanto de suas idéias. Guy Scarpeta, em seu livro “*Kantor au présent*”, também fala desta situação e dá indícios que Grotowski, por ter muitas amizades, tinha possibilidades de sair do país e, portanto, levou ao mundo idéias Kantorianas. Zofia revelou ainda que, mesmo quando participavam de festivais, Kantor não permitia que seus atores assistissem aos espetáculos dos outros diretores, para não serem influenciados. Outro fragmento da carta de Zofia é:

Que pena que você nunca mais vai sentar no banco da classe morta.



¹⁰ Jerzy Grotowski. Diretor de teatro polonês que teve um papel muito importante nos anos sessenta na evolução do teatro. Teatro Pobre é um termo forjado por Grotowski, para qualificar seu estilo de encenação, baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios e figurinos), preenchendo este vazio por uma grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador (Pavis,pg.393).

“*La classe morte*” é um dos seus mais importantes trabalhos e para sentirmos de mais perto como era esse espetáculo, buscamos nas palavras de Klossowicz:

Em 1975 aparece ‘A classe morta’. É um espetáculo onde o ‘drama’, no sentido clássico do termo, está ausente, e onde o ‘teatro novo’ também está ausente, onde palco e platéia estão nitidamente delimitados e onde se consegue uma extraordinária tensão emocional, um choque intelectual espantoso graças a um contraponto ininterrupto de pensamentos, gestos, signos, objetos, palavras e cenas, onde o que é comum e trivial aparece como grande e significativo, enquanto o que é sério e pretensioso explode como um balão furado por uma agulha. A classe morta na sua concepção e na percepção que oferece nada tem de mágico, de ritualístico, guardando apenas a essência da obra de arte. Este espetáculo comporta também um papel excepcional, o do maestro, que não é outro senão o autor, o criador do espetáculo em pessoa, que está ali presente, assim como o escritor na sua obra, quando se dirige diretamente ao leitor.¹¹

A composição deste espetáculo é uma sucessão de cenas que se seguem, mas continuam autônomas, é pura obra de arte, nas palavras de Klossowicz, de certa maneira, uma seqüência de cortes do filme da vida.

Uma das cenas desse espetáculo mostra adultos que voltam à escola da infância longínqua; eles carregam nos ombros, ou amarrados às suas cinturas, bonecos de cera que representam a si mesmos, quando alunos. Através de um jogo delirante de vai e vem e de paródia, eles buscam imagens e cenas da infância, mexem e remexem nos manequins acabando por substituí-los ou, de uma certa maneira, matá-los. São sonhos e lembranças que se fazem presentes com a morte sempre ao encalço. Aqui a morte é tema, matéria e instrumento.

Podemos ver este espetáculo como uma alegoria da morte da infância elaborada pelo adulto, que traz a infância colada a ele, e seu eu juvenil como uma protuberância. É, como diz o próprio Kantor, a máquina da memória, aqui o próprio ator, virando máquina. Por

¹¹ KLOSSOWICZ, Jan. **Cadernos de teatro no 87**. Tradução de Caminha Lira. Rio de Janeiro: Editora do Livro. 1980. p. 2.

intermédio do texto, “A classe morta”, temos uma idéia da cena de Kantor a partir de suas próprias palavras.

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...
a CARTEIRA 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 se esvazia...
e de repente todos voltam...
começa agora o último jogo de ilusão...
a grande entrada dos atores...
eles portam crianças como pequenos
cadáveres...
alguns se balançam inertes,
agarrados em movimentos desesperados,
suspensos, rastejantes como se fossem o
remorso da consciência, retorcidos
aos pés dos atores, como se arrastando
sobre estas espécimes metamorfoseadas...
criaturas humanas exibindo sem vergonha
os segredos de seu passado...
com a EXCRESCÊNCIA de sua própria
INFÂNCIA (tradução nossa).¹²

Neste texto, que mais parece um poema, somos capazes de imaginar as cenas, as cores e até os cheiros do passado... Nas carteiras da sala de aula, vemos adultos numa condição de submissão a um professor que já nem existe, ou em uma condição de velhos, querendo trazer de volta o passado inesquecível. A poeira, os livros, as crianças presas em seus corpos, as atitudes juvenis, as punições, por mais que queiram, não farão o passado voltar jamais... São os atores, na sala de aula, não sabendo muito bem se é o passado deles que aflora ou o dos supostos personagens.

Kantor diz que seus atores ficam entre a vida deles e aquela sugerida por supostos personagens, ele quer exatamente esta mistura para mostrar que seus espetáculos possuem a estrutura de um sonho, principalmente, a partir dessa peça. Por meio desse espetáculo, mostra os princípios do seu teatro e a importância do objeto em cena, afirmando que os objetos, mais simples e mais pobres, são os mais "disponíveis" para a obra de arte. Através dos manequins, retrata a cópia dos atores, o manequim como cópia do corpo humano, do ator, do personagem, cópia dele mesmo. Um outro fragmento da carta de Zofia é:

Você não vai cavalgar furiosamente no seu cavalo esqueleto, no qual todos os artistas cavalgam.



Esta frase remete ao espetáculo "*Qu'ils crèvent les artistes*" (Que explodam os artistas), que aconteceu, em 1985, na França. Guy Scarpetta nos escreve, com emoção, sobre essa encenação, dizendo que é uma mistura incrível, caótica e organizada ao mesmo tempo. Quando esse autor descreve o cavalo-esqueleto, ele está na verdade apresentando um dos personagens: o velho marechal que está sempre em um cavalo-esqueleto. Conta, no primeiro quadro, que os personagens surgem como um arrombamento do tempo:

¹² KANTOR, Tadeusz. **Le Théâtre de la Mort**. Textos reunidos por Denis Bablet. Paris: L'Age D'home, 1997. p. 227.

A mãe, os gêmeos com suas trocas de personagens e uma criança dentro de um carrinho 'boneco de cera - com a imagem de Kantor de 5 a 6 anos. Suscitando um desfile militar, dominado pela figura do marechal Pilsudski, sobre um cavalo esqueleto, desfile no qual a criança toma a cabeça do soldado, como se fosse um gigantesco soldado de chumbo, o qual ela domina` ...¹²

Essa cena da criança, que manipula a cabeça do soldado, pode ser lida como referente ao próprio Kantor que, no seu papel de diretor, maneja, manipula, enfim, coloca em cena o que está em sua cabeça, conduz seu espetáculo.

No segundo quadro, é como o teatro dentro do teatro, os personagens surgindo: a servente, um coronel (aquele que sustenta as mulheres), uma puta de cabaré, uma santa Nitouche - um clima de milagres. Os dois mundos começam a misturar-se, a interpenetrar-se, seqüências cada vez mais exacerbadas, confusas e agoniadas. Toda esta confusão acaba em um novo desfile, onde encontraremos novamente o cavalo-esqueleto com os soldados cada vez mais cadavéricos e rudes.

No quadro seguinte, entre personagens místicos, Kantor mistura aqueles do quadro anterior, transformando-os: a puta de cabaré virando um anjo da morte. Aos poucos, eles se revoltam com seu criador, atmosfera de catástrofe, formam uma fila de vai e vem alucinada, onde o anjo da morte substitui o velho marechal no cavalo-esqueleto, agitando uma bandeira preta.

No último quadro, todos estão na prisão, num momento de calma, de paz, e, na eminência de condenações, vêm os suplícios, as provocações, até uma nova revolta, concretizando-se em uma barricada, tudo isso com os mesmos personagens misturados e os mesmos objetos.

Sobre esse espetáculo, Scarpetta nos diz ainda: “Quanto mais o material for caótico, heterogêneo, mais a estrutura deve ser precisa, controlada. Uma comoção sem precedentes. A maneira como a tragédia, sem cessar, se misturava com a farsa, a nostalgia com a desordem,

¹² SCARPETTA, 2000, p. 60

os signos da morte com os do desejo”.¹³ Esta mistura da ordem dentro de uma total desordem é uma das características principais dos espetáculos de Tadeusz Kantor. Nesse momento do espetáculo, a palavra não é necessária, e se existe um diálogo, mesmo apresentando-se em outros países ele é todo feito em polonês. Ou seja, o significado das palavras pouco importa. Conta a sonoridade a intensão da fala. Ainda um fragmento da carta de Zofia:

Você não vai mais dobrar a toalha branca da mesa, a não ser que haja festa lá onde você está.



Essa é uma referência a muitos espetáculos, entre eles “*Wieolopole-Wieolopole*”, em que há imagens biográficas. Segundo Scarpetta, elas vêm da infância de Kantor, que está em cena como um narrador meio mágico, que vê surgir frente a ele fragmentos de seu passado. *Wieolopole* é o nome de uma cidade, perto de Cracóvia, onde Kantor nasceu e passou parte de sua infância.

Nesse espetáculo, o autor nos proporciona imagens que remetem às artes plásticas e ao mesmo tempo parecem quadros vivos: uma fotógrafa com uma máquina fotográfica que vira metralhadora, um tio vigário e um outro rabino, um tio deportado tocando violino à manivela, encenado por Maria Krasicka, os gêmeos: Waslaw Janicki e Leslaw Janicki, com os quais Kantor trabalhou durante muito tempo, em tios engraçados, uma noiva de branco

¹³ SCARPETTA, 2000, p. 129.

(imagem da mãe de Kantor), um militar em uniforme (imagem do pai de Kantor) e outros ainda.

Scarpetta nos conta que todo esse material biográfico se aglutina numa seqüência de rituais e cerimônias onde acontece um casamento, uma crucificação, um desfile militar e outros. Dentre as cenas, existe um grande mapa mundial, em papel, que cobre as mesmas, quase totalmente, e que era utilizado pelos tios desertores nas suas discussões militares ridículas. Esse citado mapa desaparece nas últimas versões do espetáculo, passando para a última cena, utilizado, então, como toalha de mesa. Kantor faz aqui uma apologia às festas de Natal na Polônia. A toalha branca que ele dobra em cena, com precisão, é o símbolo de fraternidade e esperança.

Depois de todo o ritual de dobradura da toalha, com gestos minuciosos, esse objeto transforma-se em um qualquer, livre de toda significação mística, um pacote de folhas brancas, o mesmo que Kantor carregava em seus braços, quando chegava no teatro para os ensaios. Percebemos que a presença do objeto perdeu força, mas possui certamente um sentido. Com essa trajetória, fica-nos claro que o diretor, em seus espetáculos, procura refletir seu passado, sua infância, faz todo um caminho, uma viagem no tempo, porém volta ao ponto de partida, o ser humano Kantor, com seus gestos irônicos e provocadores.

Outro fragmento da carta de Zofia:

Você costumava flertar com a morte e agora ela o pegou pela mão e o levou embora.



É no tratamento das várias significações da morte que se encontra o *ready-made* de Kantor, que trabalha com essa noção de fim de vida, no entanto, não com o sentido fúnebre. O próprio autor explica: “ [...] a morte, para mim é um *ready-made*. É o inimaginável absoluto. Experiência pela qual ninguém poderá dizer que já passou. Eu não imito a morte, eu manipulo seus signos” (tradução nossa).¹⁴ Ele via a morte como uma simples consequência da vida, uma obviedade dificilmente aceita pela maioria das pessoas.

Tal maneira de encarar a questão pode vir do fato de ele ter morado quando criança ao lado da igreja e de ser sobrinho do padre. Portanto, estava presente em todos os atos litúrgicos, incluindo os enterros, as missas de corpo presente e tudo mais que girava em torno das cerimônias religiosas, fazendo com que sua imaginação se enriquecesse cada vez mais nesse sentido. Kantor mesmo nos conta em seu livro, “*La classe morte*”, que brincava muito dentro da igreja e costumava fazer muitos cenários a partir daqueles ali existentes, assim sendo, um caixão pode ter feito parte muitas vezes de seu cenário.

Scarpetta, lembrando a morte de Kantor, em 8 de dezembro de 1990, conta-nos que ele foi levado para o hospital em consequência de uma de suas raivas corriqueiras durante os ensaios do espetáculo que preparava (“*Aujourd’hui, c’est mon anniversaire!*”). No hospital, as primeiras análises não eram tão preocupantes, por isso lhe deram um calmante para passar a noite e no dia seguinte seriam feitos outros exames, mas ele não acordou. Como disse Kalinska, “a morte o pegou pela mão e o levou embora”.

Enfim, último fragmento da carta de Zofia:

“Não, não se preocupe, suas idéias não morrerão. Vida longa... para Tadeusz Kantor!!! Zofia”.

¹⁴ KANTOR, 1977, p. 235: “[...] la mort, por moi, c’est un ready-made. C’est l’inimaginable absolu. L’expérience par laquelle personne ne peut dire qu’il est passé. Je n’imite pas la mort, je manipule ses signes “.

As idéias de Kantor não podem morrer, ela diz. Seus espetáculos podem não mais existir, a não ser nas películas, mas teatro é ao vivo e as películas nunca substituirão esse teatro que morre com ele.

Kantor, em uma de suas entrevistas para Guy Scarpeta, diz:

O corpo se tornará um imprestável saco de poeira,
mas a idéia jamais. A idéia não pode morrer.
A idéia pode ser ressuscitada.
Esta é minha única crença.
A idéia irá renascer... sempre.
Tadeusz Kantor ¹⁵
(Tradução nossa)



Imaginamos que foi apoiada neste pensamento de Kantor que Zofia escreveu a carta para reafirmar que a idéia não pode morrer, diferente do nosso corpo, que após a morte vira pó. Para confirmar este pensamento de Zofia e do próprio Kantor, recorreremos aos escritos de Guy Scarpetta, citados em seu livro: "Temos que nos resignar e admitir que o teatro de Kantor morreu com ele, por razões estéticas" (tradução nossa).¹⁶

Podemos ver, sim, algumas características de cenografia, espaço, objetos, assim como o vimos no espetáculo de Zofia Kalinska, que era uma homenagem ao próprio Kantor. Porém, uma das características dos espetáculos de Kantor, a sua presença em cena, conseqüentemente, não poderá mais acontecer, restando apenas as idéias.

¹⁵ KANTOR, apud SCARPETTA, 2000.

¹⁶ SCARPETTA, 2000, p. 188. "Il faut bien se résigner à admettre que l'art de Kantor était mort en même temps que lui pour des raisons qui tiennent à son esthétique même".

Ao analisarmos o espetáculo feito por Zofia, em homenagem ao dramaturgo, podemos ter certeza desse fato, a falta da presença de Kantor. A cena se passa em um velho depósito, onde quatro amigos se encontram para ensaiar uma peça musical. O depósito foi usado no passado para guardar objetos de cenário e o mobiliário da companhia de Tadeusz Kantor, “*Cricot 2*”. Assim que a música começa, surgem duas antigas atrizes da companhia “*Cricot 2*”, recriando e interpretando excertos de alguns espetáculos de Kantor, principalmente, de sua peça mais famosa, “*La classe morte*”.

A cenografia nos remete diretamente aos espetáculos de Kantor, com sombrinhas pintadas em branco e preto, contorcidas e penduradas, ao longo do espaço cênico, onde quatro panos pendurados dão a impressão de portas por onde os atores entram e saem. As cores do espetáculo tendem aos tons sombrios. Nesta homenagem, Kantor é representado em cena, sentado numa mesa, estático, pálido e descalço. A música, a morte e as duas atrizes passeiam pelo espaço, onde, ajudado pela velha atriz, o personagem Kantor ressuscita.

Zofia, através desse espetáculo, faz uma homenagem a seu grande amigo e mestre, deixando claro que as idéias de Kantor não morreram com ele e não morrerão jamais. Ele estará sempre sentado, no banco da “*Classe morte*”, na lembrança daqueles que o viram em cena. Zofia diz ainda que Kantor não gostaria que encenassem seus espetáculos, pois não seriam a mesma coisa, e ele detestava o que era falso. Mesmo porque jamais alguém dobraria aquela toalha branca como Kantor dobrava.

Vimos assim, através de uma carta, fragmentos da vida de um dos maiores diretores de teatro do século XX, assim como pudemos nos dar conta de importantes momentos de sua vida. E, por meio dos fragmentos dos espetáculos, tivemos, por assim dizer, um curta metragem da obra do referido autor. Kantor dizia sempre que a arte não é nem o reflexo nem a cópia da realidade, mas uma resposta à realidade. Podemos aqui dizer que ele tentava responder à realidade deste mundo caótico, através do caos, que ele organizava em cena.

1.2 KANTOR: O ENIGMA

Como iniciamos este trabalho, analisando uma carta que elucida muitos dos espetáculos de Kantor, seus hábitos e suas preocupações como diretor, achamos conveniente também colocar outro relato, que nos traz informações diferentes, mais relacionadas ao próprio Kantor, o enigmático personagem Kantor. Este documento foi recebido como presente da própria autora do relato, a atriz e última companheira de Tadeusz Kantor, Marie Vayssière.¹⁷ É um depoimento sobre Kantor, que traz informações desse ser humano e de suas reações.



¹⁷ Ex-atriz e última companheira de Tadeusz Kantor. Este documento foi enviado pela autora a um amigo nosso e como estamos trabalhando, em função de descobrir o máximo possível de materiais sobre Kantor, estamos fazendo, então, a tradução do mesmo.

Com a gente e sem a gente...

Escrever, sobre Tadeusz Kantor, seria antes de tudo tentar não escrever nada que possa lhe encher de tristeza, ou de cólera em seu túmulo, o que será muito difícil.

Escrever, sobre Tadeusz Kantor, seria antes de tudo também prevenir o leitor eventual que esta escrita não pode ser nem de sabedoria nem íntima, pois, por um lado não sou teórica da obra de Kantor, por outro, de nenhuma forma me coloco com uma ligação familiar com ele. Mas é verdade que nós nos encontramos e desde então nós nos vimos sempre.

Posso dizer que este acontecimento teve uma data, um lugar. Sem fabricar uma lenda a mais, parece-me possível dizer que nós caímos *tête à tête* e que este acontecimento não teve, estranhamente, nem começo nem fim.

Eu quero aqui somente contar e partilhar, sem dúvida, parcialmente e muito desajeitadamente, um sentimento, ainda, confuso, feito de impressões fortes, de emoções raras e que não tem nenhum valor histórico...

Por que *tête à tête*?

Porque eu posso me gabar de dizer, pude observar bem, o rosto de Tadeusz Kantor desde que passamos a nos reencontrar, no longo frente a frente em cena, durante o espetáculo '*je ne reviendrais jamais*'.

No palco nós ficávamos face a face, seguidamente, muito próximos, com uma intimidade pública, o tempo de uma representação.

Eu me permitia um verdadeiro olhar sobre Tadeusz sentado lá, do outro lado da mesa. Ele não se embaraçava diante de mim.

Assim, noite após noite, nós nos olhávamos.

Eu ia das surpresas para as dificuldades... o rosto de Tadeusz Kantor não comum, não tinha um semblante de chefe, nem sensual, nem iluminado.

Kantor não estava de acordo com o que esperávamos dele, pois não tinha os traços atormentados de um criador, e mesmo que ele fosse mil vezes solicitado por fotógrafos, seu rosto ficava absolutamente da mesma forma, impenetrável, como um enigma.

Olhar insolente e esperto, a boca colérica, injuriada, o nariz pré-histórico à geografia agitada, o penteado antigo de imperador romano, mas sem volume, sem brincos, o conjunto compõe um todo demodê, muito antigo sempre em movimento e incompreensível.

Sem dúvida nosso trabalho será facilitado, se fabricarmos o mais rápido possível um modelo de base do europeu médio do futuro, um Ulisses para o século novo. Visto que devemos ter o rosto do personagem, em um determinado lugar e nível, em nosso sistema atual de produção...

Finalmente nada é mais pessoal que o rosto... esta falta é vingada em toda parte. Kantor compreendia, ele que mascarou com um chapéu e uma grande echarpe a cabeça do herói: Ulysses.

Ulysses, vou dizer o que não deveríamos mais ceder... à desfiguração do mundo.

Foi dito em algum lugar que o primeiro homem sobre a terra foi uma árvore. Kantor era uma paisagem, como uma grande extensão, onde a árvore protegia com sua sombra a criança que cutucava inocentemente a morte e onde nada poderia ser impedido, nem a criança nem a morte.

A cabeça paisagem de Kantor testemunhava, assim como seu teatro, deste segredo, deste fluir que deixava seu rosto se desfazer.

Estranhamente, sempre surpreso, o que o prolongava até o desconhecido, até a surpresa, para ele Tadeusz, que, no entanto, sabia...

beleza da criança grande...

Por que nem começo, nem fim?

Tadeusz Kantor era polonês, mas seu teatro se abria a todos e ultrapassava largamente às fronteiras de um só país.

Ao ponto extremo de seu trabalho, o artista Kantor, fazendo dele mesmo o objeto de sua prática, interrogava o mundo e nós, numa partilha além dos anos, por um jogo de memória e de correspondências ininterruptas.

Assim, atores e espectadores, de toda e de nenhuma parte, podíamos nos sentir alianças e aliados de sua obra.

Mesmo assim, nós devíamos compreender que o que acontecia lá se fazia sim com a gente, mas também sem a gente, antes da gente e depois da gente...

Tal foi meu sentimento, jamais desmentido, desde o primeiro ao último dos nossos encontros.

Pois, como saber onde começa uma solidão e onde ela acaba?

Sem querer ferir aqueles que o amaram, confesso não renunciar a esta impressão de que Kantor era solitário.

Kantor está morto.

Sem herdeiros, mas com muitos órfãos...

Faltam suas alegrias, suas cóleras, seu amor, esta vida cheia de forças que ele soube inventar e doar.

Restam, é verdade, arquivos e belas exposições de suas pinturas e objetos únicos de seu teatro...

Resta também e, sobretudo, o que não chamamos nem revelação, nem explicação.

Por isso, a questão depois de Kantor é uma péssima questão, porque cada vez que a fazemos, ela não permite liberdade, ela dá imprestáveis filiações, ela traz confusão ao que não pode ser comparado.

O semblante de Tadeusz Kantor foi aquele de um homem que não tinha o que declarar, nem a nada nem a ninguém.

Marie Vayssière

Embora Marie nos diga, que esse relato não tem um valor histórico, para nosso trabalho existe, sim, um valor. Com este depoimento, podemos estar mais perto do artista plástico, autor, diretor e grande ser humano - Tadeusz Kantor. Enquanto a carta anteriormente analisada nos falava, sobretudo, dos espetáculos de Kantor, Marie nos revela o nascimento de um relacionamento cheio de emoções entre ela e o diretor, que teve fim somente com a morte dele.

O mais importante nessa história é que esse relacionamento aconteceu praticamente no palco, pois foi a partir de uma cena no espetáculo *“je ne reviendrais jamais”*, que se apaixonaram. Assim, sentados durante muito tempo, um de frente para o outro, olhando-se,

não resistiram. Importa salientar que, quando ela fala sobre Kantor, descrevendo-o, não imagina ali o diretor, o criador, o artista, mas um personagem enigmático: aquele por quem ela se apaixona em cena.

1.3 KANTOR: A OBRA DRAMATÚRGICA

Para podermos nos aprofundar na obra de Tadeusz Kantor, buscando nela o texto, como resultado da imagem, vamos acima de tudo fazer um levantamento de sua produção e de como esse autor se serve dos objetos, cenários, figurinos e até do espaço, para escrever sua dramaturgia.

A dramaturgia é um ato de criação. E, como em todo ato de criação, a tendência é de insubordinação às regras e normas. Por outro lado, não se pode negar que regras e normas existem na literatura dramática e são reveladas pelos dramaturgos por meio da estrutura e do conceito de sua obra. Ou seja, os códigos que normatizam a escritura de um texto dramático foram produzidos a partir da análise de obras. As leis foram feitas depois das obras serem produzidas. Sócrates, Platão e Aristóteles foram os primeiros a analisar e classificar os gêneros literários. Depois deles, muitos outros seguiram esse caminho buscando analisar detalhadamente a literatura dramática.

A criatividade conta muito e, neste mundo, incluímos Tadeusz Kantor, que, através de imagens construídas a partir de objetos, bonecos de cera e do próprio ator, escreve seu espetáculo, ainda, que com base dramaturgica de outros autores, entre eles, Witkiewicz, Bruno Schulz e Merterlinck. Misturando artistas do passado com os atuais, ele escreve sua dramaturgia; através da sua própria linguagem, a das imagens.

Para buscarmos a forma como Kantor trabalha ou escreve sua dramaturgia, vamos antes nos pautar no que diz Eugenio Barba, em a “Arte secreta do ator”. Esse autor diz que a

palavra texto, antes de significar texto falado ou escrito, significa "tecedura", portanto, para ele, tudo que envolve o espetáculo é dramaturgia, assim, não há espetáculo sem texto:

Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças de espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história, ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço- ou mesmo a evolução da contagem musical, a mudança da luz e a variação de ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos (maneiras de andar, de manejar bastões, de usar maquiagem ou figurino). Os objetos usados na representação também são ações. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação... Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: 'texto'.¹⁸

Podemos, neste caso, se nos valeremos das palavras de Barba, dizer que Kantor faz uso dos bonecos, dos objetos, dos atores, do cenário, para colocar sua dramaturgia em cena, e que quando coloca um objeto, como o carrinho de bebê, ou a máquina de ganhar bebê, em cena, mesmo que não haja a palavra, há ali uma imagem que pode ser lida como dramaturgia.

Buscamos, em Martine Joly, subsídios que nos levaram a compreender a imagem como auxílio à tecedura. A autora nos diz que o termo imagem é vastamente utilizado, que é difícil encontrarmos uma definição que recubra todos os seus empregos, mas que, mesmo assim, podemos, apesar da multiplicidade de significações, compreendê-lo. Assim:

Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconheça.¹⁹

Quando lemos essas palavras, vamos direto ao mundo que Kantor constrói a partir das imagens. Mas, para falar da imagem sugerida ou fabricada por Kantor, devemos, antes de

¹⁸ BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Hucitec, 1995. p. 68.

¹⁹ JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996. p. 13.

tudo, saber como ele próprio vê o seu espetáculo, através de uma das suas estudosas, Brunella Eruli, que nos traz o panorama seguinte.

Kantor trabalha no teatro lutando contra a improvisação, mas, sobretudo, contra as soluções mais fáceis. Para ele, um espetáculo é um chef-d'oeuvre de alquimia, sobre o qual todos os elementos, nobres ou pobres, devem participar da destilação para que o processo finalize, e isto desde o início.²⁰

Dessa alquimia, resulta a imagem que pode ser lida como dramaturgia, que procuraremos decifrar. Faz parte dessa alquimia a memória de Kantor, o ser humano e suas contradições, seus temores, suas paixões, sua alegria, sua raiva, o circo, os materiais mais diversos, a história de sua cidade e do mundo, tudo isto e muito mais, em proporções que só ele sabia medir para resultar em espetáculo.

Para intensificarmos a idéia de que Kantor escreve seu texto através das imagens, vamos nos valer do pensamento de Schneider, quando nos dá exemplos de Kleist e Borne, sendo o ensaio de Borne influenciado pelo de Kleist: “Kleist reconhece à língua o poder insigne de conduzir o pensamento lá onde este não sabia que ia. Um tal discurso equivale na verdade, a um pensamento formulado em voz alta. As idéias e os signos léxicos encadeiam-se segundo séries distintas que coincidem alternativamente com as fases da sensibilidade”.²¹ Esse pensamento coincide com o de Borne que escreve um ensaio, em 1823, intitulado: “Como tornar-se um escritor original em três dias?” O método dos dois é o mesmo, ambos acreditam que já se tem na cabeça o que se quer escrever, mas, muitas vezes, é preciso um método simples como os dois indicados para que se possa começar a fazê-lo.

Buscamos tais exemplos, porque eles nos lembram Kantor, que escreve sua dramaturgia em cena, fazendo e refazendo seus objetos. Com certeza, tudo está há muito tempo na sua cabeça, mas é preciso conceder plenos poderes às imagens para que a

²⁰ BABLET, Dennis; ERULI, Brunella. **Tadeusz Kantor - Les voies de la création théâtrale**. XI. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983. p. 212.

²¹ SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. p. 76.

dramaturgia aconteça. Assim como Kleist, que precisa formular as palavras e explicar o que quer para alguém e então percebe o que quer, sem que esse alguém lhe diga nada, e Borne, que diz, que a pessoa, escrevendo muitas vezes tudo o que passa pela cabeça, em três dias, tornar-se-á um escritor original. Kantor, criando seus objetos se torna também o escritor de seus espetáculos.

Neste capítulo, tentamos deixar clara a maneira como Kantor através das imagens escreve sua dramaturgia. Kantor é como um “bonequeiro tradicional” que constrói seu espetáculo meticulosamente, detalhe por detalhe, ele mesmo. O bonequeiro tradicional não deixa que outros façam seus bonecos, é ele que cria todos os elementos da cena e inclusive a dramaturgia que é improvisada. Vem daí a rara dramaturgia existente para bonecos, pois os bonequeiros constroem eles mesmos sua arte, improvisando, muitas vezes, e o que é improvisado não é transformado em texto dramático. Nesse ponto, Kantor torna-se diferente, pois ele registra o conteúdo dos espetáculos através de seus manifestos.

Para falarmos da dramaturgia, temos que obrigatoriamente nos valermos do que nos diz Aristóteles, que estudou particularmente a tragédia, a comédia e a epopéia. Na Poética, ele nos diz que as representações imitativas da poesia, cujo meio de expressão é a palavra, têm por objetivo representar homens em ação. Sobre a ação, o filósofo nos diz que deve ser completa, tendo começo, meio, fim e uma grandeza ideal. Segundo Aristóteles: “A tragédia se ocupa dos bons e nobres, e a comédia dos maus e vis ou dos homens comuns. Ambas imitam por intermédio de agentes (atores), enquanto que a epopéia utiliza outra maneira de imitar, que é a narrativa”.²²

²² ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. p. 29

Para o filósofo, a comédia é a imitação das pessoas inferiores e a tragédia é a representação de uma ação grave, com atores agindo e não narrando, inspira pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Portanto, os personagens devem ser mostrados agindo e não apenas caracterizando um personagem.

Bertold Brecht, dramaturgo alemão, emancipa-se do que para ele eram as limitações do teatro clássico. Para esse dramaturgo, no lugar da identificação estimulada pelo teatro convencional, seu teatro deve estimular o público a manter-se lúcido com relação ao espetáculo. As emoções devem ser traduzidas em reflexões críticas, estabelecendo relações entre o que está acontecendo no palco e o que ocorre na sociedade. A teoria de Brecht revoluciona, abrindo novas possibilidades para a dramaturgia contemporânea. O gênero épico idealizado por Brecht é mais objetivo que o lírico. O épico narra o estado de alma de outros seres e mantém sempre a atitude distanciada do narrador.

Assim como na dramaturgia de teatro de atores, é necessário o conhecimento de técnicas, características, especificidades, para se criar um texto dramático de qualidade, o teatro de formas animadas, por possuir uma estética própria, uma linguagem específica, exige também uma dramaturgia que corresponda às suas necessidades. Se considerarmos os componentes básicos para uma obra clássica, princípio, meio e fim, veremos que o teatro de formas animadas requer os mesmos princípios com as variantes adequadas a uma ação representada por bonecos, objetos, etc. A dramaturgia, para o teatro de bonecos, portanto, consolida-se em cena, assim como a de Kantor que, embora possa ter uma dramaturgia, não se apresenta em cena como foi escrita, sofre muitas alterações e praticamente não é reconhecida.

Desta forma, fazendo este apanhado sobre a busca da dramaturgia, tanto no teatro de Kantor como no teatro de formas animadas em geral, podemos identificar detalhes coincidentes e outros que nos mostram bem a diferença dessas duas formas de utilização do

objeto. Para nos embrenharmos mais na dramaturgia, tanto de um como de outro, recorreremos a Craig, que diz:

O drama deve ser algo indeterminado e universal enquanto o drama escrito para boneco é direto, brutal e evidente. No drama para atores, a ajuda pode vir do próprio ator que deve completar a obra, usará de artimanhas para passar este ou aquele caráter com a ajuda de elementos suplementares. O boneco não pode fazer isso, ele não é inteligente nem sutil. Ele vai ao personagem como a mão vai para a luva, se não tudo está perdido.²³

Como podemos perceber, quando se escreve para bonecos, é preciso que eles estejam já inseridos na fábula, cada um com seu papel definido, sem poder ter tantos papéis como os atores, que podem interpretar muitos personagens e para isso precisam simular. O boneco é ele mesmo, não pode interpretar outros papéis, não sabe fingir, por isso, segundo Craig, ele pode salvar o teatro, por sua verdade cênica.

O teatro de formas animadas trabalha muito com o objeto, seja ele o do cotidiano ou aquele confeccionado especialmente para determinados espetáculos. Esse tipo de teatro deve ser trabalhado com regras, efeitos, técnicas e recursos de animação distintos em cada uma das formas de expressão. Isso explica as diferentes expressões: teatro de bonecos, teatro de máscaras, teatro de sombras, teatro de objetos ou formas animadas. Atualmente, nota-se a presença ativa do ator manipulador com maior frequência no palco, assim como dos objetos como personagens.

A primeira imagem do objeto em cena nos remete sempre ao que ele é no cotidiano, contudo, à medida que vai recebendo movimentos e sendo mais bem observado, começa a se modificar. Muitas vezes, o objeto animado serve apenas como adereço, existindo a tentação de transformá-lo em um simples instrumento de expressão plástica. Poucas vezes, ele é um personagem completo, mesmo porque para que ele seja um personagem completo deve ser destituído de sua função habitual.

²³ CRAIG *apud* PLASSARD. **L'acteur en Effigie**. Lousanne: L'Âge d' Homme, 1992. p. 53.

Somente o ator-manipulador pode dar vida a esse objeto, selecionando gestos e ações para efetuar movimentos que o caracterizem. Aqui podemos falar um pouco desse ator que para as formas animadas dá vida aos bonecos e que para Kantor tem tanta vida quanto à dos seus bonecos de cera ou outro objeto que esteja em cena. Essa é uma das grandes diferenças entre os dois tipos de teatro. Ao mesmo tempo, em que trazemos as formas animadas, porque Kantor tem uma certa relação com esse tipo de teatro, notamos também diferenças de tratamento dentro das duas formas de trabalho.

Percebe-se que atualmente os grupos de teatro têm utilizado cada vez menos bonecos do tipo antropomorfo, substituindo-os, inúmeras vezes, por objetos de uso cotidiano. Como, por exemplo, no espetáculo do grupo italiano *Centro teatro di figura e Assondelli & Stecchettoni*,²⁴ em que três bacias plásticas, contracenando, interpretam o clássico “Chapeuzinho Vermelho”.

A presença do ator-manipulador na cena tem tido tratamentos diferenciados. Por vezes, ele contracena com o objeto que se apresenta como personagem, em outras ocasiões, o objeto é apenas um acessório que serve de apoio ao trabalho do ator.

Podemos aqui nos remeter ao que Joan Baixas fala sobre o ator-manipulador:

Creio que o mais importante na interpretação não é a manipulação, mas justamente o contrário, a identificação. Aquela do ator com o personagem. A prática do ator não consiste em manipular os objetos no espaço, mas em exteriorizar as emoções e as energias pessoais.²⁵

Ao analisarmos o que nos diz Joan Baixas, chegamos, num certo sentido, ao pensamento de Kantor, que se utiliza também da identificação do boneco de cera com o

²⁴ Grupo entrevistado no 9º Festival de Bonecos de Canela - *Centro teatro di Figura e Assondelli & Stecchettoni* – As bacias plásticas, utilizadas no espetáculo “*chapeuzinho vermelho*”, as quais nos referimos acima, substituem os bonecos de tipo antropomorfo. Para tanto, o grupo se utiliza de uma história já conhecida do público para que o espetáculo seja melhor assimilado.

²⁵BAIXAS, Joan. *Le souffle de la Marionnette*. PUCK. n. 7. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, p. 42, 1994.

homem. cremos que Baixas nos remete a Kantor no sentido de buscar a exteriorização das emoções.

Sobre essa maneira de trabalhar a dramaturgia, buscaremos em “*Wielopole-Wielopole*”, que estreou, em julho de 1980, em Florença, detalhes que nos esclarecerão a concepção desse espetáculo, através de Brunella Eruli, que afirma:

Kantor tem necessidade de dispor, desde o início dos objetos que ele considera, naquele momento como definitivos, os quais ele não modifica de imediato. Na sua maneira de trabalhar, com efeito, o espetáculo se desenvolve através de experimentações concretas de suas virtualidades. A realização perfeita de uma máquina ou de um figurino não deve ser na noite da estréia.²⁶

Kantor faz muitas experimentações em busca de imagens até conceber o espetáculo. Ou, ao escrever sua dramaturgia, está sempre insatisfeito, sempre pronto a colocar tudo em questão e recomeçar do zero, assim, quebra, rasga, destrói e constrói sem parar. A dramaturgia de Kantor é composta realmente de objetos, luzes, músicas, atores e, muitas vezes, de um texto escrito, que é modificado totalmente. Mas, em “*Wielopole-Wielopole*”, o diretor não tem nem mesmo esse suporte escrito. Brunella Eruli nos conta que por momentos ele se sente muito só diante de um espetáculo difícil de realizar, com medo de cair no grotesco, ou cair em efeitos demasiado fáceis. Nas palavras da autora: "Ele quer e deve construir, ele mesmo, o suporte que seu espetáculo vai absorver e transformar" (tradução nossa).²⁷ Kantor é, dessa forma, o autor absoluto de seus espetáculos, é ele quem julga, elabora e define detalhes da concepção cênica.

Vale a pena nos determos em mais algumas palavras de Brunella Eruli, que detalha a dramaturgia de Kantor:

Seguir a preparação de um espetáculo do início ao fim - sempre provisório para Kantor - é uma verdadeira aventura intelectual. Pela maneira como ele trabalha, interroga os objetos, manipula os materiais, corta os figurinos mesmo no corpo dos atores, transforma elementos reais- pedaços de tábuas

²⁶ BABLET e ERULI, 1983. p. 205.

²⁷ Ibidem, p. 205. A citação no original é: “*Il veut, il doit, construire lui-même le support que sa réalisation scénique va absorber et transformer*”.

da madeira, pôr exemplo - diferenciando de sua função, ou observar a maneira como ele explora as virtualidades insuspeitáveis do real, assim podemos conhecer a riqueza de significações de sua obra.²⁸

Com tais palavras, podemos nos dar conta do processo de criação da dramaturgia de Kantor e vemos que não é uma questão de texto, mas como diria Barba, de tecedura: é o apanhado de tudo para dar conta de um espetáculo. E Kantor manipula esse todo, ao mesmo tempo, trabalha no que diz respeito ao material e também ao conceitual. Pensa nos manifestos, nos objetos, assim, à medida que as idéias evoluem em sua cabeça, o espetáculo cresce em imagens e se constitui como uma obra teatral. Muitas vezes, no caminho da concepção, uma idéia pode ter sido abandonada em função de outra, mas aquela que fica é trabalhada arduamente, para que o dramaturgo tenha certeza do que está em cena. O texto dramático também assume um papel de objeto, assim como todos os outros elementos do espetáculo. Podemos confirmar tal pensamento nas palavras de Cintra:

Para Kantor, o texto é muito importante, pois constitui uma condensação da realidade, de uma realidade concreta, uma carga chamada a explodir. O texto não deve ser uma base para o jogo teatral, um impulso ou uma inspiração. O texto é um 'parceiro' para o jogo. Disso decorre o pensamento de Kantor '... eu não jogo Witkiewicz , eu jogo com Witkiewicz ...'²⁹

Conforme Kantor, o teatro como arte deve assumir todas as conseqüências que dele decorrem; o teatro deve ser uma arte autônoma que não pode se referir a uma realidade preexistente.

Cintra nos coloca bem no meio da questão primordial da dramaturgia de Kantor, pois ele se vale do texto assim como dos objetos que por ventura surgem de seu imaginário, sendo que tudo para o dramaturgo tem o mesmo valor, a mesma densidade dramática. E, quando ele fala em “jogar com”, ou simplesmente “jogar”, está nos dando provas que não usa o texto

²⁸ BABLET e ERULI, 1983. p. 207.

²⁹ CINTRA, Wagner. Diretor e pesquisador de teatro. Estas palavras fazem parte de sua palestra proferida em maio de 2001 em São Paulo, por ocasião do encontro em homenagem a Tadeusz Kantor.

simplesmente, mas faz com que ele seja envolvido neste emaranhado de elementos, que sempre resultam em espetáculos no mínimo muito criativos.

Quanto às influências que possa ter recebido, Tadeusz Kantor, em entrevista com Aldona Skiba-Lickel, deixa-nos claro que sofreu algumas influências, mas tem uma autonomia e uma criatividade toda própria. Para ele, valer-se de questões já vistas é corriqueiro, porém se utiliza dessas questões de forma diferente, fazendo uma apropriação delas e declarando quando é perguntado sobre os seus antecessores:

Eu não me sinto influenciado pelos outros artistas no sentido tradicional do termo. Eu me sinto seguro quando vejo que outros seguiram o mesmo caminho. É muito importante [...] Porque isto significa que o que faço não é uma loucura completa, que não será aceita. O fato de vinte ou trinta anos antes, alguém ter agido da mesma maneira que eu, hoje, não me incomoda nem um pouco, ao contrário isto me ajuda. Mas, é claro, eu faço diferentemente. Posso provar a todos os artistas que dizem que foram os primeiros a encontrar qualquer coisa, que sempre haverá um outro que o fez antes.³⁰

Com isso, podemos perceber que Kantor herdou muito de seus antecessores e admite com orgulho que se apropria de suas artes, entretanto, desenvolve, de maneira criativa, tudo que apreende. Mesmo porque, o texto ou a “tecedura” das cenas têm toda uma característica que lhe é própria. Os procedimentos e as regras de uma dramaturgia posta em cena devem ter pelo menos algo a ver com os primeiros estudiosos da área e para isso vamos analisar a dramaturgia do Teatro de Formas Animadas que é composta praticamente de ações, gestos, movimentos e momentos de silêncio. Daí a grande importância do ator manipulador que, dando vida ao boneco/objeto, encarregar-se-á de traduzir as palavras em ações. Também, no teatro de Kantor, a palavra é geralmente substituída por ações, gestos e sons, por isso, podemos fazer a relação de Kantor com as formas animadas.

³⁰ SKIBA-LICKEL, Aldona. L'acteur dans le Théâtre de Tadeuz Kantor. **Bouffoneries**. Paris, n. 26-27, 1991.

Além da vasta utilização de bonecos e objetos, percebemos também que a dramaturgia de Kantor é composta através desses objetos, sons, atores, bonecos de cera, e que estas imagens é que proporcionam a Kantor sua dramaturgia. A utilização do ator, nos dois casos, difere muito. Enquanto, para Kantor, o ator é tratado como mais um elemento, assim como o objeto, por exemplo, para as formas animadas o ator (*performer* ou manipulador) é imprescindível, pois ele é que dará movimento e vida ao objeto ou boneco. O que ele deve é, fazê-lo de forma a fugir da realidade, buscar dentro da linguagem teatral o sonho, a fantasia, o simbólico, dentro de uma linguagem não naturalista.

CAPITULO II

O ATOR E A MARIONETE

2.1 O ATOR E A MARIONETE NA OBRA DE KANTOR



Neste capítulo, procuraremos evidenciar e desenvolver a visão de Kantor com relação ao ator e à marionete, fazendo uma trajetória das formas animadas, como elas se apresentam, quais os procedimentos e as regras para sua utilização em cena. Para tanto, procuraremos entender o objeto como signo que, vem ganhando cada vez mais espaço na área do teatro. Nesse sentido, faremos um apanhado sobre a relação do boneco, do objeto e do ator, no teatro de formas animadas, para situar a obra de Kantor, nesse contexto.

O século XX testemunhou inúmeras transformações na prática das formas animadas e nas diversas maneiras de teorização sobre a mesma. Como uma alternativa para a cena naturalista, o boneco se insere na cena do teatro de formas animadas (TFA) ou do teatro de atores, como o de Kantor, por exemplo, que se utiliza amplamente de objetos e bonecos de cera. Segundo Paska, em “*Alternatives teatrales*”:

Assim podemos ver que os artistas deste século orientam cada vez mais sua prática na direção das formas que levam ao boneco, podemos imaginar que seja, antes de tudo, porque este representa uma alternativa à cena naturalista e também por este tipo de arte, ter a capacidade de se adaptar às novas mídias, através de sombras, bonecos e objetos³¹.

Como o nosso objetivo principal é estudar o objeto na cena de Kantor, pode ser um bom caminho saber de onde surge tal idéia e essa busca alternativa.

As formas inicialmente saídas da dança e das artes visuais se ligam aos novos aspectos que ora representam o teatro de bonecos. Atualmente, chamado de teatro de objetos, esta forma de teatro, focaliza ou chama a atenção para o manipulador, que ocupa cada vez mais o papel central no espetáculo. A primeira imagem de um objeto em cena nos remete sempre ao que ele é na verdade. À medida que o boneco ou objeto, recebe movimentos e que é melhor observado, começa a se modificar, essa é a tarefa do manipulador.

O teatro de formas animadas constitui-se em um universo amplo de possibilidades expressivas. Acreditamos que a nomenclatura, teatro de formas animadas, não dá conta de reunir as inúmeras expressões e tendências que tal linguagem produz. As diversas técnicas, sua interação com as outras artes, principalmente, as visuais, suas influências sobre as vanguardas do princípio do século, as relações entre o ator e o objeto, tornam essa linguagem um amplo campo, no qual estamos incluindo a obra de Tadeusz Kantor, que, ao se utilizar dos objetos, tem o objetivo de estabelecer uma ruptura com o cotidiano, usando os próprios elementos que o povoam.

A imagem do boneco aparece no princípio do século XX cercada de muitas interpretações. Surge como uma reação à arte burguesa e ao cientificismo, como uma busca de outra forma de representação, a metáfora ideal para muitos estudiosos da área.

³¹ PASKA, Roman. **Alternatives teatrales**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1999. p. 5.

Edward Gordon Craig³² viu no boneco um símbolo que poderia ajudar o ator a superar a interpretação baseada na recitação do texto, a interpretação realista predominante na época. Antes de Craig, o alemão H. Von Kleist já dizia que “as imagens raras que são capazes de seduzir os espectadores vêm de uma marionete, que não deixa de ser humana, uma utopia edênica”.³³ Com essas palavras, Kleist afirma que os bonecos mostram ritmo, mobilidade e leveza, deixando claro a vantagem que possuem sobre os humanos - eles não têm afetações, pois não têm sentimentos.

Para Meyerhold³⁴, diretor e pesquisador teatral, a situação não era diferente, uma vez que se servia das máscaras para que o ator se expressasse através dos gestos e movimentos corporais, sendo seu pensamento sobre os bonecos semelhante ao de Craig. Para Meyerhold, quando o ator conseguisse o grau de expressão que conseguia o boneco, ele seria um bom ator. Sugeriu que seus atores observassem a interpretação dos bonecos, principalmente, nas apresentações de espetáculos populares, como a da personagem principal desse gênero teatral, da Rússia, *Petruchka*, correspondente ao teatro de bonecos popular do Brasil, o *mamulengo*.³⁵ Esse é o teatro de bonecos mais simples e completo, pois, sem ser a cópia do humano, os pequenos bonecos de luvas conseguem exprimir as mais diversas formas, mesmo que seja para representar uma cultura tão complexa quanto aquela do nordeste brasileiro.

³² CRAIG, Edward Gordon. **A Arte do Teatro**. São Paulo: Arcádia, 1963.

³³ KLEIST, Henrich Von. **Sur le Théâtre de Marionnettes**. Munich: Edition Mille et une Nuits, 1982. p. 13.

³⁴ MEYERHOLD, Vsévolod. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Meyerhold era diretor teatral e discípulo de Stanislavski. Utilizava-se da biomecânica para trabalhar seus atores, portanto tudo o que Stanislavski pregou como método de atuação, Meyerhold transformou para um tipo de acrobacia ou movimentos corporais. Enquanto esse encenador utilizava a técnica das pessoas do circo para a atuação, para teatralizar o espaço cênico, Kantor usava elementos do circo no aspecto cômico ou ridículo.

³⁵ Mamulengo é o teatro de boneco popular, nascido em Pernambuco, no nordeste brasileiro. A etimologia deste nome é obscura, mas pode significar *mão molenga*, já que a mão que suporta o boneco de luvas, para uma boa atuação, deve ser molenga e, ao mesmo tempo, ágil, para dar vida ao objeto. Segundo Fernando Augusto Gonçalves, pesquisador desta manifestação da sabedoria popular, o mamulengo brasileiro remonta à ancestralidade; nele identifica-se a obscenidade e a malícia do personagem turco chamado *Karagoz*; bebe na fonte do *Pulchinela* italiano; assemelha-se ao *Guignol* francês, ao austríaco *Kasperl* e ao Tcheco *Kasperek*; pode ser reconhecido no *Hanswurst*; guarda o erotismo cômico do russo *Petruchka*; aparece fazendo a pancadaria truculenta do *Punch* inglês; compartilha do universo épico e poético do hispânico *Don Cristobal* e conserva a graciosidade ingênua do português Dom Roberto, conforme SIMÕES, Chico; CARVALHO NETO, Alípio. Mamulengo. PUCK n. 12. *Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette*, 1999.

Seja no sentido de rejeitá-lo ou de adotá-lo, Stanislavski³⁶ constitui outra referência indispensável à cena moderna, baseando-se, sobretudo, na cena com o trabalho do ator e técnicas de interpretação. De sua vida na arte, ele diz: “o sistema psicofísico se divide em: trabalho interno e externo do ator em si mesmo; trabalho interno e externo do ator e seu papel”.³⁷

Skiba-Lickel nos faz um apanhado das diferenças entre Kantor e Stanislavski em suas concepções de espetáculo e no tratamento do ator:

Stanislavski queria um teatro cópia da vida. Kantor fez um teatro que mostra através de sua sensibilidade de criador, suas respostas à vida. Contrariamente ao teatro realista, seu teatro não é o reflexo da vida, é uma obra artística independente da realidade, vindo da imaginação de um artista completamente livre e independente em suas escolhas artísticas. Stanislavski queria crer na realidade da cena e no papel do ator. Kantor, por sua presença, destrói esta ilusão, ele desmascara o ator e seu papel. Ele destrói também um dos princípios do efeito teatral, seu caráter mentiroso e representativo: nos podemos, portanto, nomear seus espetáculos de ‘sessões dramáticas’ (tradução nossa).³⁸

Como podemos notar, Kantor foi também um dos precursores de tal arte e a contribuição maior das vanguardas do princípio do século XX, ao tomar o teatro de formas animadas (bonecos, máscaras e objetos), como uma referência importante, capaz de sugerir

³⁶ Tinha como meta o trabalho árduo e exaustivo na busca do personagem, propondo ao ator a busca de si mesmo e de seu semelhante. Quanto à utilização de bonecos, quando jovem, esse dramaturgo também se serviu deles, de forma simples e com um certo rigor, tendo começado a usá-los pela falta de material. Já cansados de trabalhar de outra forma, Stanislavski e seus irmãos, com colchas, lençóis e tudo que tinham em casa, começaram a trabalhar com bonecos, de forma que poderiam construir tudo pequeno, o que lhes dava mais prazer. Assim, poderiam representar o fogo, as tempestades, o mar,... tudo o que eles não podiam fazer em tamanho normal, mas que em tamanho de bonecos ficava bem mais fácil. Foi o que fizeram, por muito tempo, durante a juventude. Podemos intuir que os bonecos, os objetos, o simbólico e o lúdico também fizeram parte da vida desse diretor, mas ele preferiu trabalhar com os humanos e com o realismo. Conforme, STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. p. 32.

³⁷ *Ibidem*, p. 110.

³⁸ SKIBA-LICKEL, 1991, p. 65. “*Stanislavski voulait un théâtre – copie de la vie. Kantor a fait un théâtre qui montre, a travers sa sensibilité de créateur, ses réponses à la vie. Contrariement au théâtre réaliste, son théâtre n’est pas le reflet de la vie, c’est une oeuvre artistique indépendant de cette réalité, reposant sur l’imagination d’un artiste complètement libre et indépendant dans ses choix artistique. Stanislavski voulait croire à la réalité de la scène et au jeu de l’acteur. Kantor, par sa présence, détruit cette illusion; il démasque l’acteur et son jeu. Il détruit aussi l’un des principes de l’effet-théâtre, son caractère mensonger et représentatif: nous pourrions donc nommer ses spectacles des ‘scéances dramatiques’*”.

novos caminhos para a nova arte teatral que se vislumbrava, foi no sentido de apontar para interpretação da arte contra a ilusão.

Quanto à utilização dos objetos e manequins nas obras de Kantor, vamos encontrar uma grande diferença, também em relação ao trabalho de Craig, que queria a substituição do ator pelo boneco, não no sentido exato da palavra, mas no sentido de buscar um ator sem o psicologismo. Assim como o boneco, que muitas vezes nos mostra o arquétipo, a essência, do ser humano, sem nem parecer com o humano.

Kantor usa esses elementos, cada um em seu papel real, não para substituir o ator que está também em cena e que tem o mesmo valor que o objeto e o manequim. Portanto, em nossa perspectiva, o manequim de cera, o objeto e o ator são símbolos na concepção dramática de Kantor.

Segundo Henryk Jurkowski,³⁹ existe uma grande diferença cênica entre o boneco e o ator. Para esse autor, o boneco, ser inanimado, representa um personagem vivo, homem ou animal. O ator, ser vivo, pode encarnar muitos personagens, mas é obrigado a se apoiar num mundo de ficção. O boneco simplesmente copia a vida: “O ator normalmente tem necessidade de um cenário e o boneco pode passar sem ele, por isso o teatro de atores está ligado ao drama e o teatro de bonecos se satisfaz em imitar o ser humano e parodiá-lo”.⁴⁰

Massimo Schuster⁴¹ reforça que a força dos bonecos está em seus próprios limites, na sua incapacidade de poder fazer qualquer coisa que não seja estritamente aquilo para a qual foi feito. E, paralelamente, a fraqueza do ator reside exatamente nas suas enormes possibilidades, pois podendo fazer mil personagens diferentes, ele não é nunca nenhum deles.

³⁹ Henryk Jurkowski nasceu em Varsóvia no ano de 1927. É professor na Escola Superior de Teatro de Cracóvia e de Varsóvia. É especialista em estudos teatrais, consagrou-se a pesquisa na área do Teatro de Formas Animadas. É autor de peças para bonecos, redator de várias revistas e de muitos estudos e ensaios publicados em periódicos teatrais, folclóricos e semiológicos.

⁴⁰ JURKOWSKI, Henryk. **Consideraciones sobre el teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990. p. 3-4.

⁴¹ SCHUSTER, Massimo. Deux sociologues au pays de la marionnette: L'amour de la cafetière et psychosociologie du minuscule. **Marionnettes**. p.11, 1986.

Cada um desses pesquisadores tem opiniões, mas se formos analisá-las, elas se interpenetram. Para Emile Copfermann: “O ator é; sua essência é ser. Ele não é o personagem apenas representa um papel. O boneco, ao contrário, não é; sua essência é o não-ser. Ele não interpreta um papel, ele é um personagem o tempo todo”.⁴² Ele termina a citação nos dando um exemplo: um ator imóvel na cena é um corpo, um boneco imóvel na mesma cena é apenas um objeto. O que os liga é a energia do ator, transmitida através do movimento.

O boneco representa uma ficção, um homem e um cenário inventado, é a materialização do impossível. Segundo Meyerhold, “se o boneco imitar o homem o mais próximo possível, ele perderá parte de seu encanto”.⁴³ O boneco para o autor tem uma função lúdica e utiliza-se da sátira com uma teatralidade atrevida, podendo criar um mundo encantador com gestos expressivos, com técnica particular e mágica, é uma das forças motrizes da teatralidade.

Todos esses teóricos do teatro, assim como Tadeusz Kantor, valem-se do objeto, buscando mais teatralidade na cena. Podemos então fazer tal analogia com as formas animadas, que tem o objeto como foco central e o ator que dá vida a esse objeto.

Nas entrevistas, já citadas anteriormente, feitas no Festival de Teatro de bonecos de Canela, no ano de 1997, quando na ocasião realizava outra pesquisa, tivemos alguns resultados que procuraremos agora descrever, para um melhor entendimento sobre o teatro de formas animadas e o uso do objeto ou boneco.

Quando entrevistado, Lui Angeline⁴⁴ declarou que os objetos em cena exigem a presença do ator, como intermediário entre a ação e o personagem, pois o objeto por si só não consegue passar o conteúdo que pretende. Diferentemente, o boneco é um personagem

⁴² COPFERMANN *apud* AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 73.

⁴³ MEYERHOLD. **O Teatro Teatral**. São Paulo: Arcádia, 1980. p. 189.

⁴⁴ Lui Angeline do Centro Teatro *Di Figura Assondelli & Stecchettoni* da Itália. Segundo Angelini, eles trabalhavam inicialmente com bonecos de vara, mas com o passar dos anos, e de acordo com as necessidades de cada história, começaram pouco a pouco a acrescentar objetos, conseqüentemente, os atores manipuladores

completo na opinião de muitos teóricos desta arte. Quando Lui Angelini nos diz que o boneco é um personagem completo, podemos nos remeter a Craig, pois, para ele, “somente a marionete consegue transmitir a essência e autenticidade na atuação”.⁴⁵ Ele atribui ao boneco uma função de símbolo e objeto cênico por excelência. Radical em sua opinião, para Craig, só o boneco pode dizer algo, no entanto, para Kantor, cada elemento em cena tem seu valor, com iguais dimensões e um conteúdo a passar, tanto o boneco como o ator tem seu papel, independente um do outro. Aqui podemos perceber um dos aspectos importantes do teatro de formas animadas que é o valor dado ao ator manipulador ou o bonequeiro, que dá vida ao boneco ou ao objeto manipulado.

A companhia paulista, Truks, trabalha com bonecos inspirados na estética do *bunraku*⁴⁶, manipulação direta com bonecos de corpo inteiro e três manipuladores simultâneos. Embora a técnica consista em trabalhar com os atores em estado de neutralidade, a companhia optou por atores contracenando com os bonecos. Quando Henrique Sitchin⁴⁷ refere-se ao espetáculo “O aprendiz”, falando da expressividade adquirida pelo boneco Lucas, também nos remete aos pensamentos de Craig, quando ele dizia “que queria no palco um ator completo de corpo e alma, antipsicológico, mas cheio de graça e emoção”. Numa época em que quase somente o rosto falava, Craig estava apontando para a necessidade de mudanças de atitudes nos atores, que eram demasiado artificiais e realistas. Ele queria um ator completo, que agisse como a marionete, impessoal.

contracenando com esses objetos. Hoje eles não conseguem mais montar um espetáculo que não seja dessa forma. (entrevista cedida durante o 9º Festival de Bonecos de Canela, RS, 1997).

⁴⁵ CRAIG, 1991, p. 19.

⁴⁶ *Bunraku* - Teatro de Bonecos clássico japonês. Para saber mais sobre esta forma de teatro ler Amaral, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1993.

⁴⁷ Henrique Sitchin, ator-manipulador e atual diretor do grupo Truks de São Paulo, quando perguntado sobre uso da técnica de manipulação dos bonecos. No caso do espetáculo, “O aprendiz”, a técnica de manipulação direta ajuda muito, “nós nunca teríamos alcançado a expressividade que o Lucas (boneco) alcançou, se não fosse um boneco, porque um adulto travestido de criança, não alcançaria a ternura que ele alcançou, e uma criança não teria a qualidade de atuação que ele conseguiu. Portanto era um menino (boneco) com uma expressividade incrível” (entrevista cedida durante o 9º Festival de Teatro de Bonecos de Canela).

O que podemos ver de diferença, entre os bonecos utilizados nos espetáculos de formas animadas e aqueles utilizados por Kantor, é que este utilizava tal objeto na sua totalidade: o boneco de cera poderia, por vezes, ter o papel principal ou não, mas tinha igual importância dentro do espetáculo. Kantor não busca gestos no boneco, sua presença é que simboliza alguma coisa, portanto não somente os gestos ou os momentos de silêncio darão significado aos espetáculos de Kantor, mas a presença daquele boneco, objeto e ator com o mesmo grau de conotação. O que tem por detrás destes símbolos, é o que interessa na cena de Kantor.

As leituras, nos permitem perceber a existência de mudanças no papel do ator manipulador. Já não se pensa mais no boneco como centro do espetáculo, mas como parte integrante, sendo objeto, boneco, música e o próprio ator. Além disso, permitem-nos perceber a sutileza da diferença entre o teatro de formas animadas e o teatro de atores.

Estas reflexões sobre o teatro de formas animadas, nos ajudam ainda mais a definir a visão do ator e do boneco nos espetáculos de Kantor. O boneco e o objeto para esse autor têm a mesma dimensão, diferentemente dos espetáculos de formas animadas, onde o valor do boneco ou do objeto é definido pelo ator-manipulador. No trabalho de Kantor, o ator-manipulador não existe, ou existe, mas tem sua função e seu espaço, tanto quanto todos os objetos de cena. Como nosso objeto de estudo é o objeto em Kantor, buscamos esclarecer o uso do boneco ou objetos em outras formas, para que possamos identificar ou esclarecer cada vez mais o objeto ou o boneco para Kantor.

2.2 MESCLANDO PAPÉIS E CORPOS



É importante remetermos-nos às vanguardas artísticas do final do século XIX e princípio do XX para compreendermos melhor o teatro de Tadeusz Kantor e sua visão de diretor. Sobretudo, a rejeição ao realismo na cena, a busca de personagens fictícios, assim como a maneira como ele mostra a vida, utilizando-se da morte.

Durante a investigação da obra de Tadeusz Kantor, enquanto observávamos suas ações e suas reações em relação a seus espetáculos, pudemos analisar mais de perto esse autor, sua relação direta com o ator, o boneco de cera, o objeto, o espaço, a iluminação, elementos esses imprescindíveis, em quase toda sua obra.

Como não poderia deixar de ser, os espetáculos de Kantor são submetidos à sua imaginação, assim como os elementos e o texto, que ele cria ou transforma. Kantor costumava dizer que "é preciso abraçar toda a arte para compreender a essência do teatro". Sabemos que a arte do teatro se apoia na literatura, drama, artes visuais, música, dança, arquitetura, mas para Kantor, o ator, o objeto, a música e o espaço são os elementos fundamentais na construção do espetáculo. Foi no Surrealismo⁴⁸ que ele descobriu um universo enigmático, onde a imaginação pura reside ao lado dos objetos e da realidade cotidiana.

⁴⁸ Surrealismo: doutrina moral e estética, formada em Paris, teorizada por André Breton, em 1924, através do primeiro manifesto do Surrealismo. A declaração de 27 de janeiro de 1925 diz que o Surrealismo é um modo de liberação do espírito e de tudo que lhe pareça, assim, pintores, poetas e escultores se propõem a um mesmo ideal. Ver: FELICI, Lúcio. *Encyclopédie de L'Art*. France: L. G. Française, 1991. p. 967.

Entretanto, Kantor possuía uma grande influência da Bauhaus⁴⁹ e do Construtivismo⁵⁰, assim, quando trabalhava a cenografia, buscava valorizar o espaço. Após a IIa guerra, ele desenvolveu muito bem essa atividade em muitos teatros na Cracóvia. Dizia sempre que os espaços vastos o fascinavam. Durante um longo tempo, a cenografia foi a principal atividade de Kantor, até a fundação, em 1955, com um grupo de artistas da Cracóvia, do Teatro *Cricot 2*. Tratava-se de uma homenagem a um local de encontro, uma espécie de Café Literário, freqüentado por pintores de *avant-garde*, nos anos 30, que tentavam fazer um teatro independente, opondo-se aos teatros oficiais. Não era uma instituição profissional que vivia da burocracia e de seus funcionários, mas formado por um grupo de artistas e não artistas, comediantes e poetas, teóricos da arte que partilhavam com Kantor um certo ideal. Sobre essa citada companhia, Cintra nos diz:

Aquilo que podemos chamar de a grande obra de Tadeusz Kantor tem seu início com o Teatro Independente, na Cracóvia, durante a ocupação nazista. Kantor que em 1939 estava com 24 anos, teve a coragem, e porque não dizer a audácia de em meio ao inferno humano, tentar uma atividade destacada da realidade ambiente, encenando com um grupo de amigos nas casas de particulares os chamados espetáculos clandestinos. Foram realizados dois espetáculos: *Balladyna* de Juliusz Slowacki e *O Retorno de Ulisses* de Stanislaw Wyspianski. Esses espetáculos eram fundamentados sobre os conceitos e as formas do abstrato, criados sob o efeito da fascinação pelo objeto, que perde sua significação prática, original, alterando sua substância para uma nova realidade. Esses espetáculos continham desde então o germe do seu trabalho posterior (informação verbal).⁵¹

Na companhia, *Cricot 2*, a citada metamorfose do ator em personagem, o acontecimento que deu vida ao teatro, desfaz-se. O ator e a personagem são duas noções do

⁴⁹ Bauhaus: Instituto de Arte e de Ofício fundado, em 1919, por W. Gropius, vindo da escola das artes aplicadas e da academia artística de Weimar. Na elaboração do programa, foi abandonada a tradição histórica da academia assim como a metodologia artesanal das escolas de ofício. A Bauhaus se propunha, de fato, suprimir as diferenças, nascidas no século XIX, entre arte e artesanato, enfrentando diretamente os problemas da produção industrial no nível social (perda da qualidade artesanal no trabalho de massa), assim como no plano expressivo. Igual era o objetivo de uma linguagem construída em comum, fundada sobre uma prática direta do fazer artístico e sobre o estudo metodologicamente rigoroso de novas tecnologias e de exigências fisiológicas e psicológicas do homem. Ver: *Ibidem*, p. 78.

⁵⁰ Construtivismo: movimento de *avant-garde* fundado em Moscou. Nos anos 1917-18, artistas sonhavam em orientar a arte em busca de uma produção de objetos utilitários e construídos. E uma outra parte dos artistas preferiam buscar uma arte mais pura e subjetiva. Ver: *Ibidem*, p. 232.

teatro tradicional que se unem no teatro de Kantor. Para ele, seus atores não representam personagens, são eles mesmos no palco. O elemento mais importante, no teatro tradicional, o ato de metamorfose do ator, é posto a nu, é desmascarado. Kantor leva seus atores ao palco, diretamente, sem buscar personagens para a atuação, ele quer a verdade em cena. Como não havia leitura e estudo de texto, o ator, a princípio, desconhecia o "personagem" que iria interpretar, sendo estimulado a entrar e estar em cena, não em busca de um personagem, mas em função do espetáculo. Era uma entrega total ao diretor, que tirava deste "ser-ator", o personagem desejado por ele. Podemos dizer que o ator no teatro de Kantor ridiculariza a interpretação tradicional do ator, privando o teatro de seu aspecto "mentiroso".

Brunella Eruli,⁵² ao falar de "*Wielopole-Wielopole*", conta-nos que, com relação aos seus atores, Kantor considerava-os materiais frágeis, objetos preciosos e únicos, o que não o impedia de manipulá-los. Mas, se pretendemos analisar o ator, na visão de Kantor, vamos primeiramente definir a palavra ator que, em latim, quer dizer aquele que age, aquele que interpreta, desenvolve um jogo em cena. Para Kantor, seu ator não era exatamente aquele que desenvolvia o jogo do personagem, muitas vezes, ele estava em cena, como ser humano, só e passivamente.

Para buscarmos outras análises, podemos nos valer do que diz Patrice Pavis sobre o performer:

Num sentido mais específico o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome(enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro.⁵³

Portanto, se utilizarmos as idéias de Pavis, Kantor não possuía atores, mas performers. Seria uma afirmação difícil de sustentar? Essa é uma afirmação de fácil sustentação, pois, em

⁵¹ Wagner Cintra. Palestra proferida por ocasião do encontro em homenagem a Tadeusz Kantor em São Paulo, maio de 2001.

⁵² BABLET e ERULI, 1983.

⁵³ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.284.

geral, Kantor buscava seus atores fora dos palcos. Ele se arriscava pela imagem que poderia conseguir através de uma determinada pessoa ou de outra e isso contava muito na escolha dos personagens. A atuação vinha com o tempo e com o trabalho minucioso que determinava aos atores, assim, podia conseguir alguns performers, no sentido da palavra, proposta por Pavis.

Vamos buscar as influências mais próximas em Kantor, no tocante ao trabalho do ator, em Henrich Von Kleist, o primeiro homem de teatro a sugerir a substituição do ator pelo boneco em cena, em busca da inocência primitiva, em que o teatro conheceria a realidade sem passar pela fragilidade do ser humano. Kleist acredita que os movimentos do corpo humano são limitados demais e que, ter que estar controlando a consciência eternamente, foge ao belo, que a obra de arte necessita. Para continuar o sonho de Kleist, Kantor leva seus atores ao palco com bonecos de cera como modelos, que, através da aparência da morte, dão a impressão de vida.

Maurice Maeterlinck⁵⁴ um dos expoentes do simbolismo, mostra o mistério dos estados da alma. A morte e o tempo são referências importantes na obra desse grande precursor do simbolismo. Para o autor, a presença ativa do homem o inquieta, ele substitui o ator por sombras ou por figuras de cera.

A cena é o lugar onde morrem as obras primas, porque a representação de uma obra prima com a ajuda de elementos acidentais e humanos é antinômico. Toda obra prima é um símbolo e o símbolo não suporta a presença ativa do homem. Existe uma divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem que se agita. O símbolo, o poema é um centro ardente onde os raios divergem entre o infinito e os raios. Se partimos de uma obra prima absoluta como citamos neste momento, há um alcance que é limitado apenas pela potência do olho que lhes segue. O ator se introduz no meio do símbolo. Imediatamente se produz, com relação ao sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Não se vê mais a divergência dos raios, mas suas convergências; o acidente destruiu o símbolo, e a obra prima, em sua essência, é morta durante o tempo desta presença e destes traços.⁵⁵

⁵⁴ MAETERLINCK, Maurice. **La jeune Belgique**, 1890.

⁵⁵ *Ibidem*, 1890, p. 199 .

Com isso, podemos perceber que Maeterlinck rejeita o realismo na cena ou a falsificação da vida e, assim, como Craig e Kantor, ele também quer mostrar a vida partindo do enigma da morte. Ele nos diz ainda:

Os Gregos não ignoram esta antinomia, e suas máscaras que não compreendemos, serviam apenas para atenuar a presença do homem e a aliviar o símbolo. Na época em que o teatro tinha uma vida orgânica e não simplesmente dinâmica como hoje, deve-se unicamente a qualquer acidente ou artifício vindo como uma ajuda ao símbolo em sua luta contra o homem.⁵⁶

Maeterlinck acreditava mesmo na erradicação do ator em cena. Para esse autor, o poema lido tinha vida e alma, mas, em cena, perdia totalmente a vida. Os personagens mentiam, segundo ele, não se pode falar pelo outro com verdade. Maeterlinck acredita que as imagens, as ações é que fazem com que a poesia do texto se perca, portanto o homem em cena é que tirava do texto a poesia sugerida.

O estudo de Craig sobre “O Ator e a Supermarionete”, publicado em 1905, é, ainda, hoje, objeto de inúmeras interpretações e estudos. O autor deixa claro seu pensamento sobre a postura do ator: ele o quer diferente daqueles acostumados a recitar artificialmente, cheios de vícios, a repetir textos que, ao invés de sugerir, fazem com que o público digira, permitindo, assim, apenas um tipo de interpretação. Suas críticas centram-se basicamente contra o naturalismo e o realismo nas interpretações. Ele se recusa a ver na obra teatral uma imitação fotográfica da realidade, tanto na realização do espetáculo, como no jogo do ator. Certamente, Craig, ao falar na supermarionete, quer buscar a união do ator e do boneco em cena. Para ele, o boneco é um caminho na busca de um ator perfeito. Ele certamente está se referindo, assim como Maeterlinck a perda da poesia com o realismo do homem em cena.

Craig quer seu comediante longe do personagem, para melhor controlá-lo, e, assim, atuar ao contrário. Kantor busca a interação do ator com o personagem, quer em cena

⁵⁶ *Ibidem*, 1890, p. 199 .

exatamente a osmose do ator e do personagem, e é esse ser humano que fará parte de seu espetáculo com suas histórias particulares e suas bagagens. É isto, na opinião de Kantor, que, juntamente com os objetos, dará vida a seus espetáculos: ele trabalha com as imagens, concebe seu texto através delas. Por isso, e por utilizar bonecos de cera e objetos, com atores que buscam o sentimento da morte, a inércia, é que podemos dizer que a poesia do texto, buscada por Craig e Maeterlinck, é encontrada em Kantor.

A osmose que Kantor pretende com seus atores, ele consegue também a partir da maquiagem, que tem o mesmo tom que os figurinos. Por exemplo, o personagem “deportado” em *“Wielopole-Wielopole”* tem o rosto pintado no mesmo tom do seu manto e da madeira do violino que toca. Kantor acredita que essa homogeneidade nas cores ajuda a caracterizar personagem, ator, acessório e figurino, fazendo assim um todo, que é o seu objetivo.

Também, vamos perceber essa osmose entre ator e objeto, quando analisamos a máquina fotográfica. O autor pede para que o fotógrafo faça um gesto em que a máquina fotográfica se encaixe nele, portanto o fotógrafo e a máquina fotográfica se fundem, representam um todo (um aparelho de prótese).

Segundo Skiba-Lickel, depois de Maeterlinck e Craig, Kantor também reconhece que a vida não pode ser expressa na arte senão através da morte, da aparência, do artifício, da vaidade ou da ausência de qualquer mensagem. A morte acaba sendo o motor essencial no teatro de Kantor.

2.2.1 - O TEMA DA MORTE NA OBRA DE KANTOR



O ator e a figura de cera, dois elementos do teatro de Kantor se interpenetram. O ator como figura de cera, a figura de cera como a imagem do ator. O ator dá a aparência da morte. A figura de cera dá a aparência da vida. Este jogo de aparências está na base da atuação do ator de Kantor. Para igualar sua presença e seu poder expressivo, Kantor lhes põe em conflito, um contra o outro. A figura de cera é um reflexo morto da vida, o ator um reflexo de morte com vida.

O ponto de partida para nossa busca de teóricos que se relacionam ao teatro de objetos encontra, nos bonecos de cera e nos atores de Kantor, a temática crucial que norteia seu teatro: o impasse entre a vida e morte. Encontramos em R D. Bensky⁵⁷, uma boa discussão entre três autores sobre a questão do objeto e o humano.

Boris Vian se aproxima da idéia de Kleist ao relacionar o objeto a um sentimento sobre a morte. Para Kleist, a passividade perfeita dos membros e dos bonecos de fios dá a impressão de morte, o que lhe permite traduzir cada movimento ao centro de gravidade e coincidir o fato com o seu ser aparente. Para ele, isso resulta na superioridade do objeto sobre

o homem. Em Vian, vimos que: “O homem é supostamente imutável, mas ao mesmo tempo ele é considerado incapaz de aceitar coerentemente seu ser fora da morte. A morte, no entanto, é considerada como propriedade do objeto e do humano”.⁵⁸ Kleist parte da morte para considerar o ideal da marionete, já Vian parte do objeto para chegar à morte, o objeto vira esqueleto, o pesadelo substitui o sonho.

George Sand acredita que o boneco de fios, por querer imitar muito o humano, estabelece uma contradição no espírito, onde deveria existir apenas um paradoxo. Segundo ela, “a marionete de luvas reduzida aos elementos essenciais de figuração (cabeça e braços), apenas sugere a representação humana. Estes elementos constituem e clareiam o pensamento, realçando unicamente o domínio do signo”.⁵⁹

Kantor se aproxima mais do pensamento de Boris Vian: ele quer a união do boneco de cera e do ator, ele quer esta osmose. O trágico da situação é exatamente a perda do sonho e da realidade do objeto, que surgiu do homem e que tenta substituí-lo. O objeto torna-se o simulacro da materialização do pensamento subjetivo. A inquietude de Sand, “vem da aproximação exagerada do homem e do objeto. E vem também da compreensão intuitiva de ambivalência inerente ao objeto, utilizado para fins expressivos. [...] O objeto avança no terreno próprio do homem e sua tendência é de usurpar-lhe”. A tendência, portanto, na visão de Sand, é que o objeto tenta substituir o homem, buscando um “ator postiço - parece roubar os gestos íntimos esvaziando monstruosamente sua humanidade”.⁶⁰

Embora George Sand tenha dito isso no século XIX, sugere-nos que Kantor, através de seus bonecos de cera, com a aparência humana, está contribuindo para a perda do sentimento, da ilusão e do sonho humano. Para dar mais verdade a tais sugestões, buscamos em Kantor

⁵⁷ BENSKY, R.D. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. Saint-Genouph: Lib. Nizet, 2000.

⁵⁸ VIAN *apud* BENSKY, Roger Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000. p. 117.

⁵⁹ SAND *apud* BENSKY, Roger Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000. p.120.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 120.

subsídios para compreender sua realidade: "Entre o manequim, a personagem, o ator e a morte misturam-se relações complexas. No 'Teatro da Morte'". Kantor trata de mostrar as relações que existem entre o ator e a morte: "O ator deve criar no espectador o mesmo sentimento de atração e repulsão ao olhar um morto. Ele deve mostrar ao público a realidade física da morte: a ausência da vida, o vazio".⁶¹ Cremos que ele pode estar mesmo chamando a atenção para o boneco, objeto, mas de uma outra forma, Kantor quer chamar a atenção para o sentido do ser humano, mostrando o desumano, quer buscar a vida, mostrando a aparência da morte. Com o oxímoro, ele quer chamar a atenção para a existência humana, ou para o que há de trágico na existência humana.

Segundo Aldona Skiba-Lickel, combina-se, neste sentido, o teatro de Kantor à tradição de Maeterlinck e Craig, ao reconhecer, que a vida não pode ser expressa na arte senão, através da morte, da aparência, da vaidade, ou da ausência de qualquer mensagem. E Maeterlinck nos coloca:

É difícil prever por qual conjunto de seres, privados de vida, poderia substituir o homem em cena, mas parece que as estranhas impressões que sentimos nas galerias de figura de cera, por exemplo, poderiam nos colocar, depois de muito tempo, sobre os traços de uma arte morta ou nova. Teríamos então em cena, seres sem destino, cuja identidade não destruiria a do herói. Parece-nos também que todo ser que tem a aparência da vida, sem ter vida, pede auxílio a potências extraordinárias; e não podemos dizer que esta potência não seja exatamente da mesma natureza que o poema convoca. O terror que inspiram estes seres parecidos conosco, mas visivelmente providos de uma alma morta, vêm do fato de não terem mistério? Ou do fato de eles não possuírem eternidade em torno deles? Será que o terror não é exatamente a privação, que existe em torno de todo ser vivo, tão inevitável e tão habitual que sua supressão nos apavora como nos apavoraria um homem sem sombra, ou uma armada sem armas? Somos aterrorizados pelos gestos e palavras de um ser parecido conosco, porque sabemos que estes gestos e estas palavras por uma exceção monstruosa ressoam em parte alguma e não indicam a escolha de eternidade alguma? Será que é porque eles não podem morrer? – Eu não sei: mas a atmosfera de terror por onde eles se movem é a atmosfera do poema; são mortos que parecem nos falar, de majestosa voz.⁶²

⁶¹ KANTOR, 1977, p. 217.

⁶² MAETERLINCK, 1890, p. 200.

Maeterlinck, com tais palavras, tenta nos fazer crer que a substituição do ator poderia ser feita por bonecos de cera que não podem morrer. Indica-nos também que o poema morre na boca dos atores, por isso deve ser substituído.

Da vinculação que tentamos estabelecer entre a tradição teatral que passa por Kleist, Craig, e Maeterlinck, observamos que o que move o teatro de Kantor é a morte. Ele não tenta substituir o ator como querem os outros, mas ele o coloca nas mesmas condições de um objeto. Portanto, podemos observar, mais de perto, a morte como tema que Kantor desenvolve exaustivamente em seus espetáculos. Esse tema é abordado por muitos autores, e veremos, alguns buscando um paralelo com o pensamento de Kantor.

Para Martin Heidegger,⁶³ a morte humana é um caminho na descoberta do ser. Pertence à estrutura essencial da existência, não é um acidente, não vem de fora. Esse filósofo afirma ainda que, assim que um homem começa a viver, tem idade suficiente para morrer.

O dia em que se deixa de viver não é o dia em que se morre, mas, sim, em que se acaba de morrer. A morte é algo absolutamente pessoal, e a angústia, segundo Heidegger, surge no homem por causa do caráter pessoal dessa possibilidade. A angústia não é medo, porque medo se tem de algo ou alguém, mas angústia se tem do nada, do desconhecido, da morte, por exemplo, por mais que queiramos explicá-la, não chegaremos nunca à verdade absoluta. Kantor, com certeza, faz uso da morte também por razões que o levam ao desconhecido. Exatamente por não possuir explicações maiores, por esta impossibilidade do real, o desconhecido produz de certa forma o medo.

Para Jean-Paul Sartre, o pensamento de Heidegger é poético e romântico, quando integra a morte no ser da vida, tentando humanizá-la. Para Sartre, ao contrário de todo esse pensamento, a morte revela o caráter absurdo da existência humana, já que interrompe violentamente todo o projeto existencial, o significado da vida.

⁶³ HEIDEGGER, Martin. Être et temps. Paris: Éditions Gallimard, 1986

Segundo Sartre, nada tem sentido: o homem nasce sem razão, prolonga-se por fraqueza e morre por acaso. A morte, portanto, não é uma possibilidade, como queria Heidegger, mas a destruição de toda possibilidade. Segundo Sartre:

A morte se apresenta como alienação permanente de minha possibilidade que, na verdade, não é mais a minha possibilidade, mas a de um outro. É um puro fato como um nascimento; vem a nós do exterior e nos transforma em pura exterioridade. Uma vez morto, o homem se converte em objeto, em presa dos demais.⁶⁴

É exatamente esse “morto” que é identificado em muitas das obras de Kantor, tanto o objeto em si, como o ator-objeto com impressão de morte. No espetáculo “*La classe morte*”, os atores carregam os bonecos, que são, de uma maneira ou de outra, objetos mortos dando a impressão de vida. Os personagens que os carregam são seres vivos dando a impressão de mortos. Podemos aqui nos reportar ao que disse Kantor sobre esse espetáculo:

Neste teatro, a representação é uma escultura viva - disse Kantor-comparando-os as moldagens de gesso dos vestígios descobertos entre as cinzas de Pompéia, onde em um minuto corpos se petrificaram em seus movimentos, consumidos pelas chamas. Isto está ligado ao seu próprio teatro que ele considera uma espécie de fotografia que, ao mesmo tempo, fixa um momento da vida do homem e mata-o, parando movimento e tempo. Assim a composição do espetáculo é uma sucessão de cenas⁶⁵

Com tais palavras, ele realça a sucessão das cenas do espetáculo e nos mostra seu teatro funcionando, como fotografias da vida cotidiana, fazendo-nos lembrar da tragédia de Pompéia, onde o vulcão pegou desprevenida toda uma população, consumida pelas lavas. Os corpos foram petrificados, dando-nos informações do que acontecia no exato momento da passagem da torrente de magma, como fotografias, como cenas de teatro. Essa é uma imagem fotográfica no sentido da palavra, pois temos realmente as imagens que nos chegaram muito tempo depois do acontecido.

⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. *La nousée*. Paris: Éditions Gallimard, 1997, p.184.

⁶⁵ KLOSSOWICZ, 1980, p. 1.

Mas podemos também fazer alusão a uma outra imagem, desta vez, metafórica, ao nos reportarmos a Michel Maffesoli,⁶⁶ que, em “Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas”, vê, como morte e estancamento existencial, a divisão do trabalho na modernidade. Uma forma de matar o sujeito, que já não muda, que fica estagnado através da profissão, não vivendo mais as coisas simples da vida, somente em função de um trabalho, de uma eterna cobrança de não sei o quê, a morte não do corpo, mas da alma.

Este é o paradoxo contemporâneo: diante disso que chamamos de globalização do mundo, diante de uma sociedade que se deseja positiva, lisa, sem asperezas, diante de um desenvolvimento tecnológico e de uma ideologia econômica, reinando, ainda, como mestra, em resumo diante de uma sociedade se afirmando perfeita e ‘plena’, expressa-se a necessidade do ‘vazio’, da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra.⁶⁷

Portanto, as duas imagens que tentamos buscar, tanto a de Maffesoli como a de Pompéia, podem mesmo estar contidas nos espetáculos de Kantor, que, de uma maneira ou de outra, tenta sempre mostrar o desespero, a morte, a angústia, “o preço das coisas sem preço”.⁶⁸

Kantor tenta nos passar em seus espetáculos a morte no sentido mais violento, pois os bonecos de cera mostram exatamente isso, um aspecto horrível, parecendo ter vida, mas não a têm. São frios, pálidos e se parecem muito com o ser humano, sem vida, morto. Os atores têm vida, mas o diretor os quer com a aparência da morte. Esta sutil mudança de aspectos, tanto no boneco como no ator, chama-nos a atenção para algo que Kantor tenta nos transmitir em imagens, e que Maffesoli nos diz em seu discurso, a humanidade está em busca do “vazio”.

⁶⁶ MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁶⁷ Idem, 2001, p. 23.

⁶⁸ DUVIGNAUD *apud* MAFFESOLI, 2001, p. 23.

2.2.2 A DUPLICIDADE NA OBRA DE KANTOR



No início deste segundo capítulo, depois de buscarmos informações sobre o TFA, e identificarmos a maneira como os bonequeiros se utilizam do boneco, fizemos um paralelo com Kantor, seus bonecos e objetos. Num segundo momento, buscamos Kleist, Craig e Maeterlinck, teóricos que nos auxiliaram na compreensão da tradição dessa forma de arte e nos ajudaram também a compreender até que ponto Kantor utiliza a morte para mostrar a desumanidade. Vamos abordar agora o duplo, ainda, com a ajuda de nossos teóricos.

Kantor apresenta um teatro que é uma tradução infinita da duplicidade da marionete, um jogo de transposição em que se tenta extrair e justapor ao indivíduo a imagem do seu duplo. No entanto, para Kantor, o manequim não substitui o ator. Em seu espetáculo “*La classe morte*”, o manequim representa uma espécie de protótipo, um modelo para o ator, um modelo não no sentido de que o ator deva imitá-lo, mas no sentido de atuar com o objeto. Kantor quer criar um jogo, em que o ator dê a impressão de morte e o manequim dê a impressão de vida.

Ao identificarmos a duplicidade nas obras de Kantor, buscamos em Clément Rosset, no seu livro “O real e seu duplo”, subsídios que darão suporte a nossa discussão. O tema literário do duplo aparece no século XIX com seus maiores ilustradores: Hoffman, Chamisso,

Poe, Maupassant e Dostoievski, mas sua origem é muito antiga, pois os sócias ou os gêmeos já constavam do teatro antigo.

Esse tema do duplo faz parte geralmente dos fenômenos de desdobramento de personalidade e, segundo Rosset,

[...] está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão: já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o 'outro mundo').⁶⁹

Para tratar dessa questão, buscamos exemplos no próprio Rosset, que nos fala sobre os oráculos, onde, o que foi dito acontece. Em Édipo Rei, em Basílio e em Vizir, os três encontram seu destino exatamente por ter tentado evitá-lo. É deixando Corinto que Édipo encontra e mata seu pai; é prendendo o seu filho que Basílio o transforma no monstro predito pelo horóscopo; é correndo para Samarcande que o Vizir encontra a morte da qual queria fugir. Portanto, temos aí o duplo; mas temos que buscar uma outra particularidade mais profunda, os três foram enganados pelo destino, e qual seria o outro desfecho dessas histórias? Qual seria o duplo que a realidade apagou?

Esse tema não faz parte somente da literatura, mas também das artes plásticas e da música, assim, outro exemplo de Rosset está em Petrouchka de Stravisnki:

Petrouschka é uma marionete, o duplo ridículo do verdadeiro Petrouchka que ama a bailarina, e que só pode agir ele mesmo como duplo, quer dizer como fantoche que é. Assassinado pelo mouro, outro marionete que, por ciúme, despedaça-o com um golpe de pau. Petrouchka reencontra, ao morrer, a sua alma, recuperando assim o original que só conseguira até então imitar: e é o seu ser real que se vê, de súbito, gesticular sobre o telhado, de maneira fantasmática, e desafiar o seu mestre que foge enquanto o pano cai.⁷⁰

⁶⁹ROSSET, Clement. **O Real e seu duplo**. Porto Alegre:L&PM, 1998. p. 21.

⁷⁰*Ibidem*, 1998, p. 75.

Petrouschka representa o desdobramento dele mesmo, sobre outra forma simples, mas quem sabe, a verdadeira, pois foi depois de morrer que ele pode se perceber com alma e se sentir ele mesmo. Costuma-se dizer que a marionete é a cópia ou, poderíamos dizer, é o duplo de seu dono.

Nesse sentido, podemos afirmar que no decorrer dos seus espetáculos, também Kantor faz uso do duplo. Existem os já citados, atores gêmeos, que estão na maioria das apresentações e os bonecos de cera que são os duplos dos atores. Em uma delas, o próprio Kantor tem seu duplo infantil e os bonecos de cera que são os duplos de cada ator.

Em entrevista feita por Denis Bablet⁷¹, Kantor define que o ator não é um manequim, mas um manequim-ator, ou melhor, uma figura de cera como ator. Ele se diz um grande admirador de Madame Tussaud e do seu museu de cera. Para ele o manequim é artificial, e a figura de cera é outra coisa. A ilusão de morte que a figura de cera transmite é o que mais fascina Kantor, que, com certeza, passava horas no museu, imaginando espetáculos a partir daquelas imagens. A figura de cera transmite o sentimento de morte, a tensão deste momento e também o duplo, pois, quando vamos ao museu de cera, encontramos o duplo de personagens públicos, como políticos, cantores famosos, artistas e tantos outros.

No espetáculo “*La classe morte*”, os bonecos de cera simbolizam a morte inevitável dos seres humanos e os atores simbolizam a vida buscada através da perfeição dos bonecos de cera. Esses manequins já possuem o signo da morte, mas é somente no espetáculo acima citado que a figura de cera indica "a realidade como condição inferior".



⁷¹ BABLET, DENIS. Fita de vídeo. Le théâtre de Tadeusz Kantor. CNRS audiovisuel: Arcanel 1. La Sept

A figura de cera e o manequim funcionam como procedimento de transcendência, um objeto vivo, uma mensagem de morte, uma ilusão e um modelo para o ator. Kantor é seduzido pela figura de cera, na sua forma humana, na sua existência, e reconhece ali o sintoma da região sombria da atividade humana. Bensky reforça o pensamento de Kantor dizendo:

Os gestos automáticos se substituem gradualmente aos seus. Não pedindo nada ao objeto a não ser a imagem deformada de sua condição própria, o homem cai em uma matéria desprovida de significação superior; ele acaba por ser também um 'objeto'. A marionete, privada de seu poder liberador, não lhe oferece mais que um espelho sem alma.⁷²

As figuras de cera são, na verdade, o duplo dos atores vivos e os atores lembram a imagens dos manequins, o que se pode chamar de existencial do manequim-figura de cera. Mas existe também uma dimensão histórica, na qual o manequim simboliza a impotência do homem, a pessoa em face da história. Marise Bodiau assim coloca esta questão:

O objeto animado - figurativo ou abstrato, feito com materiais e formas diversas, pode transmitir através do movimento, a expressão máxima da vida humana, porque participa do mundo da matéria inanimada com a morte e do universo do sujeito com a vida. Por sua duplicidade, a figura animada adquire uma grande superioridade. O uso do objeto animado fascina porque, sem reproduzir a realidade, dá uma sensação imediata da mesma, graças a sua capacidade de fazer uma abstração do real, de ter o poder de catalisá-lo e de conseguir sua verdadeira essência, situando-a na escala mais alta do ideal metafórico e do símbolo.⁷³

Mas a grande singularidade e, sobretudo, o grande poder operador do objeto animado, no caso de Kantor, dos bonecos de cera é que, sem serem vivos, vivem diante de nós. E, muitas vezes, por serem cópias dos humanos, afirmam magnificamente sua semelhança.

Assim, segundo Maryse Badiou, o objeto animado de tradição popular, confeccionado com elementos humildes e que quase sempre apresenta uma estrutura simples, transmite-nos a expressão de ambigüidade, de síntese exemplar entre o igual e o diferente, entre o ser e o não ser, é a imagem de simulacro que contém em potência o germe da metamorfose, da mudança poderosa da natureza que só Deus possui por poderes próprios.

⁷² BENSKY, 2000, p. 123.

⁷³ BADIOU, Maryse. As marionetes: a duplicidade do ser e não ser. **Revista Malic**. Barcelona, n. 2, p. 3, 1992.

Maryse Badiou nos diz ainda, presentes desde a origem da humanidade, em todas as culturas, a marionete ou o objeto participam dos acontecimentos mais importantes da coletividade, como nascimento, morte, casamento, etc., através dos rituais, das cerimônias religiosas e das festas tradicionais. Esse componente é, sem dúvida, a memória da condição humana em todas as suas expressões e em particular da aventura da arte.⁷⁴

O ator e a figura de cera, dois elementos do teatro de Kantor, complementam-se. O ator pode ser visto como uma figura de cera que se faz à imagem do homem vivo. O ator tem a aparência da morte. A figura de cera aparenta a vida. Esse jogo de aparências representa a base da atuação do ator de Kantor. Para se aproximar dessas duas figuras estranhas, Kantor transformou-as em parceiras. Construiu figuras de cera semelhantes aos atores e, indo até a perversão, dá a imagem de manequins aos atores.

Ele viu a possibilidade de estabelecer correspondências entre eles, a figura de cera como irmã gêmea morta do ator, sendo sua lembrança, ele mesmo, vindo do próprio pesadelo. Para igualar a presença e o poder expressivo, Kantor coloca-os em conflito, um contra o outro. Poderíamos dizer, deste modo, que o início de qualquer movimento inicia na morte do outro. Negamos algo para aceitar um outro. Negar para aceitar, portanto, aceitação pela negação, ponto trágico na obra de Kantor.

No espetáculo “*La classe morte*”, a transcendência do ator é dar vida ao manequim de cera, negando-se, assim, inteiramente. Ao buscar a morte - a falta de vida em um manequim - há a busca da morte no homem. Ao utilizar esses seres vivos, estranhos, mortos, em suas aparências de vida, Kantor é persuadido a buscar os melhores meios para expressar a vida numa obra de arte. Até o espetáculo “*La classe morte*”, as figuras de cera transmitem as duas faces da realidade na qual a morte tem o mesmo dever que a vida.

Para deixarmos mais claro o pensamento sobre o duplo no boneco, recorremos a Rosset, que cita um filme chamado “*Au coeur de la nuit*” de Cavalcanti:

⁷⁴ *Ibidem*, p. 3.

Um episódio notável do filme coloca, aliás, diretamente em cena o homem e seu duplo: seqüência de um ventríloquo lutando com seu fantoche, que escapa progressivamente ao controle de seu mestre e acaba por apropriar-se da realidade deste. Cena alucinatória de desdobramento esquizofrênico, na qual um homem morre sufocado pelo seu duplo, devorado pela sua própria imagem.⁷⁵

Rosset nos fala desta cena para que possamos dimensionar o poder do duplo, sendo que aqui ele se refere também ao terror que pode ocasionar o duplo. E, ao mesmo tempo, para que possamos imaginar o que é o único, pois, em seu livro, esta discussão é muito presente.

O espelho, segundo Rosset, não reflete o duplo, ele é enganador, constitui uma falsa evidência, é apenas a ilusão de um eu, que sabemos, não podemos ver; o eu é único e não temos acesso a ele, apenas ao duplo, que no caso não pode ser visto pelo espelho. Se nos reportarmos, no entanto, ao espetáculo “A classe morta” de Kantor, vamos poder perceber nas diversas cenas a presença do duplo, da morte e, sobretudo, do terror, que Rosset coloca como sendo a razão da discussão da existência, ou não, do duplo.

Existe também uma dimensão histórica, onde o manequim simboliza a impotência do homem: a pessoa em face da história. Quando Kantor busca o duplo, através da figura de cera, ele está na verdade em busca de um signo, e podemos aqui nos valer das palavras de Santaella,⁷⁶ quando diz que a fotografia é um signo, pois é aquilo que está fora dela, e quando registra é um duplo. O signo é o duplo do que representa ou o que é por ele indicado. O signo funciona como signo porque representa algo, substitui, está no lugar de algo que não é ele próprio, podemos, portanto, chamar de duplo.

As palavras de Santaella nos remetem de imediato ao espetáculo “*La classe morte*”, referido anteriormente. Nele, percebe-se a presença de uma antiga máquina fotográfica, que está ali para fotografar o morto, no entanto, ela se transforma repentinamente, em

⁷⁵ ROSSET, 1998, p. 67.

⁷⁶ SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried.. **Imagem-cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 163.

metralhadora, ou seja, temos aqui também a presença do duplo. O que queria dizer Kantor com esta mistura aparentemente desconexa? Metz, citado por Santaella, faz a relação da fotografia com a morte: “Imobilidade e silêncio, características patentes da fotografia, não são apenas aspectos da morte, eles são também seus principais símbolos, eles figuram-na”⁷⁷.

Santaella continua seu discurso falando sobre o ato de fotografar, relata-nos que a fotografia seleciona e fixa um determinado momento, por isso mesmo ela determina e testemunha a dissolução do tempo: “Ainda num nível facilmente apreensível, mas um pouco mais metafórico, a câmera tem sido comparada a uma arma e o ato de fotografar ao de atirar”⁷⁸.

Ao observar as palavras de Santaella e Metz, permitimos-nos fazer um paralelo com a cena da fotografia na obra de Kantor. A máquina fotográfica foi construída com materiais de sucata (como ele costumava fazer, dar vida ao que já não a tinha), portanto, temos aqui um ato de reviver algo já morto. Essa câmera feita com materiais reanimados fotografa um morto. Por sua vez, a câmera vira uma metralhadora para matar o que já está morto. O personagem a ser fotografado é um padre com vestes pretas e aparência de morto, mas no momento em que a fotografa deve disparar, a câmara ou a metralhadora, a cama onde o morto se encontra é girada e dá lugar ao boneco que é o duplo do personagem do padre com vestes brancas. Sabemos que todos que se dedicam ao estudo da fotografia fazem a relação da câmara com o seu poder mortífero. Aqui além disso, Kantor dá a máquina um duplo sentido.

Já percebemos, na obra de Kantor, que ele faz um jogo de morto vivo com seus manequins de cera. No espetáculo “*La classe morte*”, quando ele coloca os atores com bonecos de cera, ele busca refletir sobre a morte, representando os personagens mortos e, por sua vez, os atores carregando esta matéria morta, como autômatos, o duplo deles mesmos. A câmera tem, dessa forma, duas funções: fotografar e matar. E Santaella nos diz que o ato de

⁷⁷ METZ *apud* SANTAELLA e NOTH, 2001. p. 133.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 133.

fotografar é considerado como o ato de matar uma fração de segundos. Vemos, portanto, nitidamente nessas palavras o duplo.

Ao buscar em Barthes, chegamos também ao duplo, em algumas questões, como quando ele fala das obras de Arcimboldo⁷⁹, que trabalha as figuras com objetos. O quadro do cozinheiro, por exemplo, tem dois sentidos: o primeiro é uma tigela com verduras e frutas e o outro um soldado de capacete. Para identificá-los, basta perceber a tigela e o capacete separadamente: de um lado se lê uma cabeça, do outro, o conteúdo de um prato, pois: “A leitura assim gira sem cessar; apenas o título a fixa, faz do quadro o retrato de um cozinheiro, porque, da tigela, infere-se metonimicamente o homem que com ela trabalha”.⁸⁰ No outro sentido, podemos observar um soldado de aspecto rude, com cor de cobre, devido ao metal da tigela, e vem-nos a impressão de uma armadura ou capacete. Assim, vemos, em uma só figura, o duplo sentido.

Podemos constatar também em Kantor, em seu espetáculo “*La classe morte*”, quando observamos o berço mecânico, o duplo sentido que pode conter esse objeto. Nele, podemos encontrar quantas leituras forem possíveis: o berço de bebê, um caixão para enterrar o bebê que jamais nascerá, uma máquina de fazer barulho, pois, quando ligada ela balança bolas que provocam um ruído infernal.

Percebemos, assim, que o duplo está em todas as formas de expressão, como nos faz lembrar Barthes⁸¹, mesmo na estrutura da linguagem humana, que é duplamente articulada: a seqüência do discurso pode ser recortada em palavras, e as palavras, por sua vez, podem ser recortadas em sons (ou em letras). Tudo isso para lembrarmos que o duplo realmente se insere em domínios sequer imaginados, portanto não poderia deixar de surgir como núcleo simbólico

⁷⁹ Giuseppe Arcimboldo, pintor italiano, Milão, 1527-1593. Pintava retratos caricaturais e figuras alegóricas em que a fisionomia dos personagens era representada com flores, frutas, legumes, animais, etc. Uma pintura ilusionista fantasista e minuciosa, ligada tanto ao maneirismo quanto ao gosto pela alegoria do fim do século XVI. No século XX, a obra desse pintor foi considerada como uma antecipação de certos aspectos do surrealismo. Encyclopédie de l'art. Librairie generale francesa. 1991, p. 36.

⁸⁰ BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 118.

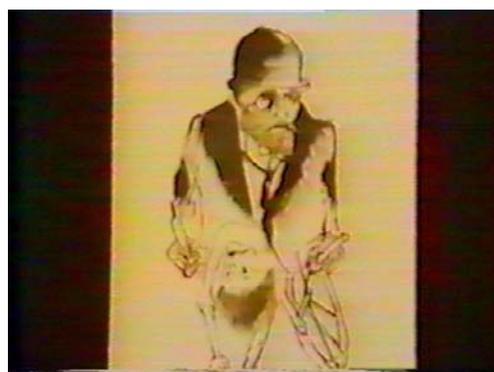
⁸¹ *Ibidem*, 1990, p. 121.

na construção artística de Kantor. Mais, ainda, existindo nos espetáculos de Kantor, passa um determinado tema buscando um outro, que pode estar em sua memória, ou de cada um dos espectadores, que, no momento do espetáculo, podem e devem estar livres para as mais diversas leituras.

2.2.3 A PARÓDIA NA OBRA DE KANTOR

“La parole est moitié à celui qui parle, moitié a celui qui écoute”.

(Montaigne, Essais, liv. III, Chap. XIII)



Para começar a falar da paródia, encontrada em Kantor, buscamos em Michel Schneider um apoio no sentido de defini-la, assim como o plágio, que por sua vez não deixa de ser o duplo, visto neste mesmo capítulo. Assim, ao iniciarmos, não poderíamos deixar de plagiar Schneider, em “Ladrões de Palavras”, quando fazemos, assim como ele, a citação acima de Montaigne.

Gostaríamos, deste modo, de buscar o discurso de Schneider, que nos dará suporte para a discussão. O autor coloca que existe um projeto, em um livro de literatura, que anuncia a teoria da intertextualidade como um anonimato da escritura. Diz, ainda, que são os seres humanos que inventam, não o ser humano. Cada qual chega em seu momento, apodera-se do saber que herdou dos parentes, faz novas combinações e após ter acrescentado algumas outras

parcelas de conhecimento, deixa aos seus filhos e morre. Schneider afirma também que, criar algo completamente novo, é difícil para o ser humano, pois, mesmo Deus, na hora de criá-lo, “o fez a sua imagem”.⁸²

Schneider, ao discutir o plágio, a paródia e outros temas, nos leva a crer que este é um tema recorrente. Na verdade, se formos analisar, chegaremos a conclusão que as palavras se repetem, de uma forma ou de outra, porque sempre houve alguém que já disse isto e aquilo. Devemos, portanto, pesquisar um pouco mais sobre a paródia, indo diretamente a Kantor, que a utiliza em muitos sentidos.

Ao nos apoiarmos, na categoria da paródia, encontramos subsídios para estudar a representação do trágico no teatro de Kantor. Para Shipley, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, a paródia tem origem musical, implicando na canção que era cantada ao lado de outra, uma espécie de contracanto, sendo dividida em três tipos:

- *verbal*- alteração de uma ou outra palavra do texto;
- *formal* - estilo ou efeitos técnicos usados em forma de zombaria;
- *temática* - caricatura da forma e do espírito do autor.

A paródia se define para Sant'Anna assim como para Schneider como um jogo intertextual. Autores contemporâneos definem a paródia por contigüidade, considerando-a um mero sinônimo de pastiche, ou seja, um trabalho de recorte de obras de um e de outro.

Sant'Anna afirma que a paródia tem uma função complementar nas peças dramáticas, estabelecendo uma relação entre ela, a comédia e a liberação das tensões. Para esse autor: “A paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade”.⁸³ Nas imagens dos espetáculos de Kantor, identifica-se a paródia, por exemplo, na cena de “*La classe morte*”, onde as pessoas em fila entram em cena, cada um com seu boneco amarrado a si mesmo, mostrando seu duplo, sua infância longínqua e a

⁸² SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990, p. 147.

⁸³ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1988. p. 30.

degradação do indivíduo. Podemos, aqui, dizer que Kantor elabora uma paródia do ser humano.

Neste mesmo sentido, encontramos nos teóricos do teatro de formas animadas, entre eles, A. Gervais, citado por Bensky⁸⁴, a mesma preocupação com a desumanização, quando manifesta que a manipulação também pode nos levar à paródia, ou não, dependendo do grau de identificação com o boneco. Assim:

Os exercícios de manipulação, se eles não são sustentados por uma convicção profunda e um verdadeiro amor pela marionete, são apenas paródias caricaturais da realidade: ao invés de ir além da vida, ficamos aquém, no lugar de criaturas leves e espirituais, que devemos animar, restam apenas robôs grotescos.⁸⁵

Podemos com essas palavras deduzir que, nesse caso, é a forma e a manipulação que determinam a desumanização. Se não for feita com uma profunda seriedade, a prática de tal arte será apenas a caricatura do homem, ator postiço e grotesco. É diferente do que acontece com os bonecos de cera, utilizados nas obras de Kantor, em que a paródia está na imagem, o homem-matéria que morre e apodrece, exatamente, o que o autor quer mostrar, a degradação do ser humano. Ao contrário, nas formas animadas, o que Bensky quer nos mostrar é que os bonecos, se não forem manipulados com exímia e convicta manipulação, parecerão robôs sem vida, que é o que geralmente não se deseja nas formas animadas.

Quando observamos a descrição de cenas, na obra de Kantor, podemos entender que ele se apossa de determinados fatos comuns e os corrói, fazendo assim uma paródia, trabalhando com objetos e com formas não convencionais. Podemos, então, identificar a paródia, por exemplo, no caso de um objeto específico, como uma valise, um desses objetos que parecem não pertencer a ninguém, passa do tio (personagem), que a guarda preciosamente no quarto, para Marian (personagem), que volta da guerra.

⁸⁴ BENSKY, Roger Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.

A paródia aqui está exatamente na manipulação da valise, que pode conter segredos, ser um signo de viagem e de algo escondido, mas pode não conter nada e ser apenas um disfarce. Tudo afinal é aberto a muitas interpretações.

Outro exemplo é de um personagem que, de repente, pega um metro de dobrar, seu instrumento de medir coisas ridículas e sem nexos, e o utiliza como metralhadora, fazendo assim uma paródia dos instrumentos usados na guerra. Com esses exemplos, podemos nos reportar a Linda Hutcheon, quando diz que ironia e paródia são os meios mais eficazes de criar novos níveis de sentido e ilusão. Por isso, vemos, nos espetáculos de Kantor, a mistura da ironia com a paródia, no sentido que Linda nos descreve:

A paródia é repetição que inclui diferença (Deleuze, 1968); é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito do *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.⁸⁶

Podemos perceber, por conseguinte, que os espetáculos de Kantor são paródicos, pela maneira como ele trata a ironia, dentro do todo da dramaturgia, ou mesmo dentro de um simples objeto. Ele se apropria dos textos, transformando-os de forma radical, certamente, ainda, resta muito do texto original, mas ele busca outros sentidos dentro do mesmo espetáculo. Mesmo para um simples lenço (objeto comum, utilizado no espetáculo “*Wielopole-Wielopole*”), ele consegue dar tantos sentidos, que vão muito além do texto original, escrevendo, assim, sua dramaturgia.

Mikhail Bakhtin, em seu livro “Questões de Literatura e de Estética”, faz um relato teórico do romance, que perpassa a história da Literatura. Nesta obra, encontramos algumas questões e exemplos que nos ajudarão na análise e busca da paródia em Kantor.

Buscaremos, portanto, uma citação que nos leve diretamente ao estudo do referido autor:

⁸⁵ GERVAIS, *apud* BENSKEY, 2000, p. 122.

⁸⁶ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Portugal: Edições 70, 1985. p. 54.

O autor faz com que seu pensamento se infiltre na representação da linguagem de outrem, sem violar a sua vontade e a sua originalidade própria. O discurso do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo se funde orgânica e internamente com o discurso do autor sobre ele e o seu mundo. Com essa fusão interna de dois pontos de vista, duas intenções e duas expressões num único discurso, a sua parodização adquire, um caráter particular: a linguagem parodiada opõe uma viva resistência dialógica às intenções alheias que a parodiam; na própria representação começa a ressoar uma conversa inacabada; a representação torna-se uma interação evidente e viva de mundos, de pontos de vista, de acentos diferentes...Ela torna-se polissêmica como um símbolo.⁸⁷

Com essa citação, procuramos fazer menção a quase todos os espetáculos de Kantor, citando especialmente, "*Qu'ils crèvent les artistes*", onde os dois mundos começam a misturar-se, a interpenetrar-se, com seqüências cada vez mais exacerbadas e confusas. Toda a confusão acaba em um novo desfile onde encontraremos novamente o cavalo-esqueleto com os soldados cada vez mais cadavéricos e rudes. Percebemos, também, na cena, um carrinho de bebê com um boneco de cera, que representa Kantor aos 4 anos. São imagens sobrepostas deixando possibilidades de várias leituras.

No quadro seguinte, entre personagens místicos, Kantor mistura aqueles do quadro anterior transformando-os. Aos poucos, os personagens se revoltam com seu criador, a atmosfera é de catástrofe, eles formam uma fila de vai e vem alucinada, onde o anjo da morte substitui o velho marechal no cavalo-esqueleto, agitando uma bandeira preta. Dentro desse quadro, é difícil distinguir o que é do texto e o que é de Kantor, ele faz com que seu pensamento se infiltre na representação da imagem, tanto que ao ler tais passagens, com tantas imagens, muitas outras leituras ainda surgem.

O que temos que perceber, no entanto, é o sentido duplo dos bonecos que estão eternamente representando o homem, o animal, ou seja, o que for.

⁸⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Unesp, 1993. p. 199.

Podemos dizer num certo sentido que esse duplo é também uma paródia. Rosset, quando menciona o filme já citado, “*Au coeur de la nuit*”, de Cavalcanti, deixa mais claro o pensamento sobre o duplo no boneco. Ele nos fala de uma cena que remete ao terror, ajudando-nos assim a dimensionar o poder do duplo e, ao mesmo tempo, para que possamos imaginar o que é o único, que é uma discussão com muito fôlego dentro do livro.

O espelho, segundo Rosset, não reflete o duplo, ele é enganador, constitui uma falsa evidência, é apenas a ilusão de um eu, que se sabe, não se pode ver. O eu é único e não se tem acesso a ele, apenas ao duplo, que no caso não pode ser visto pelo espelho.

Se nos reportarmos, no entanto, ao espetáculo, “*A classe morta*”, de Kantor, vamos poder perceber nas diversas cenas a presença do duplo, da morte e, sobretudo, do terror, que Rosset afirma como sendo a razão da discussão da existência, ou não, do duplo.

Fica claro com tais discussões que o duplo e a paródia estão, muitas vezes, imbuídas uma da outra, pois o fato de parodiar já traz o duplo, mas nem sempre o duplo é uma paródia.

CAPITULO III

O OBJETO CÊNICO

3.1 O SÍMBOLO TEATRAL

Os símbolos merecem uma atenção específica por sua importância na comunicação. Além de representarem uma idéia abstrata, transcendem a dimensão puramente cognitiva. O significado de um símbolo extrapola as fronteiras do racional, pois atinge as camadas mais profundas da psique humana. Tadeusz Kantor é uma das personalidades que se utiliza dos símbolos e consegue com certeza transcender o racional. Denis Bablet escreve sobre ele e sua forma peculiar de trabalhar os objetos, dizendo:

Ele é daqueles que sabe ressentir profundamente as tendências de uma civilização e que sem lançar mensagem ao mundo, contribui para que vejamos nossa realidade nas mais íntimas contradições. Mesmo que para isso ele tenha que fugir da realidade imediata, passar pela abstração ou o símbolo, mergulhar na metafísica do concreto para afirmar uma outra realidade, a do teatro.⁸⁸

Bablet tenta nos falar de como Kantor, através dos símbolos ou da abstração, coloca as contradições de nossa realidade, utilizando-se do teatro. Devido ao hermetismo do seu trabalho, que se manifesta, por exemplo, na forma distinta de buscar e manipular objetos, optamos também por uma abordagem interdisciplinar que a semiótica nos oferece. Kantor cria histórias ou se apropria de textos, fazendo assim uma paródia, e vale-se dos objetos do cotidiano para contá-las.

Martine Joly afirma que: “Esta coisa que se percebe está no lugar de outra; esta é a particularidade essencial do signo: estar ali presente para designar ou significar outra coisa,

⁸⁸ BABLET, 1983, p. 10.

ausente, concreta ou abstrata”.⁸⁹ Quando Joly nos fala de algo que significa outra coisa, levamos a Kantor que transforma a forma tradicional em ambivalente, com isso, apropria-se do texto e o transforma, colocando o duplo em evidência, trazendo emoções diferentes, que podemos dizer, inexplicáveis. Assim 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. Em determinados momentos, o diretor traz para a cena bonecos de cera representando seu pai, ou ele mesmo, sendo que é a memória que o faz produzir seu teatro, através dos símbolos amplamente usados, em seus espetáculos.

Alguns teóricos rejeitam a junção da categoria de símbolos à da categoria de signo, entretanto existe um certo consenso em considerar o símbolo como uma subclasse de signo. Os símbolos apresentam algumas características próprias como, por exemplo, a de recobrir cargas de significado que muitas vezes não podem ser expressas por palavras. Nas palavras de Jung: “Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando representa algo mais que o seu significado imediato e óbvio. Tem um aspecto ‘inconsciente’ que nunca está definido com precisão ou completamente explicado”.⁹⁰ Podemos, através das palavras de Jung, perceber que, como palavra ou imagem, o símbolo representa mais que seu significado imediato, pode ultrapassar barreiras, uma vez que existe nele um resíduo implícito.

Os símbolos são sistemas de representação com um grau de iconicidade fraco, porém jamais nulo, pois eles refletem sempre um objeto. É, portanto, semelhante àquele que existe entre uma metáfora e os significados por ela transpostos.

Existem alguns princípios que regem a utilização dos símbolos ou da função simbólica na comunicação humana, pois todo símbolo representa algo.

O símbolo tem uma referência dupla, quando perde a referência ao objeto original, cessa de ser um símbolo e torna-se um mero signo. A relação

⁸⁹ JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**, São Paulo: Papirus, 1996. p. 42.

⁹⁰ JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1964, p. 20.

simbólica é paralela à metáfora da linguagem. O símbolo articula dois contextos ou domínios do discurso até então não relacionados.⁹¹

Quando Epstein nos fala do duplo, está se referindo ao símbolo, que contém tanto a verdade quanto à ficção, que não pode representar seu objeto sem uma certa ambigüidade, caso contrário não seria símbolo. Ele possui a dupla adequação, pode ser adequado do ponto de vista do objeto, como objeto, ou do ponto de vista que expressa o objeto para o nosso tipo de consciência. Por sua vez, cada objeto pode oferecer mais de uma leitura para as várias pessoas, ou mesmo para uma só pessoa, pois cada ser humano tem dentro de si várias reservas de leitura segundo seu nível cultural. São concentrados de significados que coexistem, mas que pertencem a registros diferentes.

Segundo Santaella, o símbolo tem por caráter não ser nunca completamente arbitrário. Tem um rudimento de vínculo natural entre significante e significado: “é aquele signo que na relação signo-objeto designa seu objeto independentemente da similitude com o objeto ou das relações causais e reais com o objeto”. Santaella cita Martinho, dizendo:

De fato, para criar um objeto, essa imagem não precisa mais mimar a coisa em si, basta-lhe a determinação aritmética de um cálculo. Quer dizer que tal dispositivo não exige nenhuma co-presença da coisa, do olho e da imagem no espaço de tempo ideal da tomada de visão; o meio não permitindo que o utilizador se identifique com o ponto de vista transcendente do criador. Contra a redução do olho do sujeito a um ponto geométrico, a síntese numérica ilumina a outra cena do seu desejo, aquela onde toda imagem, como na charada do sonho freudiano, está estruturada como uma linguagem. Isso deveria ser suficiente para dissipar as ilusões do imaginário, deveria, se precisamente a ilusão não fosse o que permite a cada um permanecer cego quanto à sua fantasia.⁹²

Assim, ao apresentarmos um objeto, por exemplo, em um espetáculo teatral, ele poderá receber várias leituras, porque o símbolo que ali se apresenta está sujeito às várias leituras possíveis e imagináveis. Martinho⁹³ nos diz, portanto, que há sempre algo do objeto

⁹¹EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática, 1986. p. 68-69.

⁹²MARTINH, *apud* SANTAELLA e NOTH, 2001. p. 98.

⁹³MARTINHO *apud* SANTAELLA, 2001, p.137.

que o signo não pode capturar, porque representa algo que está fora e continua a existir apesar do registro. Diz, ainda, que o signo não é o objeto, pode representá-lo, indicá-lo, pode mesmo estar em seu lugar, mas não é nunca o próprio objeto.

Santaella nos chama a atenção para o signo, dizendo que ele pode representar um objeto, mas, como não o alcança na sua totalidade, é o significante de algo mais. Assim, podemos perceber que as imagens remetem a algo que existe ou não, deixando-nos ficar na dúvida, pois elas aparecem como uma maneira fácil de ludibriar e manipular as massas. Os críticos modernos dos meios de comunicação de massa lamentam o declínio da era do discurso lógico-verbal em detrimento da imagem. Neste sentido, o surrealismo nos dá evidências amplas de objetos imaginários, como o artista plástico, Salvador Dali, que expõe através de seus desenhos, seus sonhos e imaginação, cabendo a nós a interpretação desses símbolos. Assim como Kantor, quando constrói suas máquinas de ganhar bebê, ou quando traz a sua própria imagem como boneco de cera, quando criança, que está também expondo seus sonhos e seus símbolos, cabendo ao público decifrá-los.

O símbolo é aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra. Por si mesmo, o símbolo não é capaz de identificar as coisas às quais se refere, mas supõe que possamos fazer associações das imagens, tendo a elas associadas à palavra. Portanto, se houver uma mediação, uma associação de idéias na mente do usuário, aí, sim, o símbolo se relacionará com o objeto.

O objeto, no entanto, pode conter várias leituras, cabendo ao público, receptor da mensagem, a leitura segundo sua cultura e vivência. Deste modo, um simples objeto como aquela toalha (este objeto será mais bem explicitado na subseção 3.2), que Kantor recolhe meticulosamente da mesa, em cena, no espetáculo “*Wielopole-Wielopole*”, tem um significado todo especial. Em entrevista, o diretor fala que essa cena o remete às festas de

natal na Polônia, certamente, na casa de sua família, mas, para o público, o sentido pode ser um outro totalmente diferente.

Dentro da mesma linha de pensamento, podemos nos questionar, ainda, se esses objetos podem conter tantos significados, que sentido teria uma obra para o diretor que quer passar uma mensagem, que quer mostrar a miséria através de um par de sapatos velhos sendo disputado por dois homens? Tal cena pode conter tantas leituras que fogem ao controle do diretor. Pode representar a miséria, como ele quer, e nos remete ao filme de Charles Chaplin, “A corrida do ouro”, em que o personagem morto de fome degusta seu par de sapatos, começando pelos cadarços. Podemos pensar também, quando falamos de sapatos, no diretor Peter Brook⁹⁴, que, quando viaja com seu grupo de teatro pela África, utiliza-se de coisas muito simples para improvisar e fazer seu teatro. Faz toda uma cena com os africanos, através de um par de botas, colocado no centro do círculo de trabalho, o que, segundo Brook, rendeu jogos intermináveis de improvisação com o público.

Pode também representar, por exemplo, o egoísmo, e isso fugiria à tentativa de imposição da leitura. Está claro em nossa discussão, que os símbolos estão abertos às várias leituras, conseqüentemente, os objetos lançados em cena podem gerar muitas possibilidades de entendimento. Os objetos, certamente, têm um significado para cada uma das representações, sendo que a abertura e a imaginação, aqui, têm um papel muito importante, para o autor e, conseqüentemente, para o público, que lerá em cada cena mensagens diferentes ou coincidentes. Fica claro que há uma construção não aleatória feita pelo diretor, mas, mesmo assim, o público pode fazer leituras diferentes em uma mesma cena.

⁹⁴ BROOK, Peter. **Points de suspension**. Paris: Edition du Seuil, 1992. p. 153.

3.2 DESCREVENDO O OBJETO NA CENA DE TADEUSZ KANTOR



Tentaremos aqui nos concentrar na descrição da cena e na função do objeto, em Kantor, baseando-nos nos escritos de Brunella Erulli, Denis Bablet, Guy Scarpetta, Claude Amey e também de outros teóricos que estão juntos em uma revista, chamada “*Trois cahiers pour T. Kantor*”, e que teorizam sobre as obras de Kantor, descrevendo os espetáculos propriamente ditos. Para tanto, faremos uma relação dos personagens e dos objetos encontrados nos dois espetáculos: *la classe morte* e *wielopole-wielopole*. Nossa análise, versará portanto, de parte dos objetos e personagens

LA CLASSE MORTE

Sessão dramática de Tadeusz Kantor

A mulher do berço mecânico: Maria Strangret-Kantor

A prostituta sonâmbula: Celina Niedzwiedzka

O pequeno velho com a bicicleta: Andrzej Welminski

A mulher atrás da janela: Zbigniew Gostomski

O velho com o VC: Mira Rychlicka

O velho pedófilo: Roman Siwulak

O velho com o sócia: Waclaw Janicki

O sócia: Leslaw Janicki

O velho ausente do primeiro banco: Lila Krasicha

O velho ausente do último banco: Jan Ksiazek

O soldado da primeira guerra mundial: Jacek Stoklosa

O velho surdo: Michal Krzysztofek

O peão no passado definido: Kazimierz Mikulski

A varredoura: Stanislaw Rychlicki
Criação 15 de novembro de 1975, galeria Krzysztofory, Cracóvia.



WIELOPOLE-WIELOPOLE

Ateliê de Florença, produção do teatro regional da Toscana e do município de Florença.

Diretor do teatro Cricot 2 – Tadeusz Kantor

Tio Josef, padre: Stanislaw Rychlicki

Avó Katarzyna: Jan Ksiazek

Helka, a mãe: Teresa Welminska, Ludmila Ryba

Marian, o pai: primeiro chamado - Andrzej Welminski

A tia Manka, o rabino: Maria Kantor

A tia Joska: Ewa Janicka

O tio Karol: Waslaw Janicki

O tio Olek: Leslaw Janicki

O tio Stasio, deporté: Maria Krasicka

Adas, segundo chamado: Lech Stangret

A viúva do fotógrafo local: MiroslawavRychlicka

Terceiro chamado: Marzia Loriga

Quarto chamado: Jean-Marie Barotte

Quinto chamado: Luigi Arpini

Sexto chamado: Giovan Battista Storti

Sétimo chamado: Lorianò Della Rocca

Som-banda: Krzysztof Dominik

Criação: junho de 1980, Florença.

Cada vez mais percebemos que o uso dos objetos, dos atores, dos figurinos, sons, tudo é tão imbuído um do outro que, ao tentarmos fazer um apanhado dos mesmos, nos demos conta, no decorrer do texto, que é impossível separa-los, pois uma coisa existe em função da outra,

mesmo que cada uma tenha seu papel fundamental nas cenas. Vejamos estas palavras de Brunella Eruli:

Por momentos os personagens se comprimem entre eles; ligam-se também aos objetos, que parecem fazer parte de suas presenças físicas. Cada personagem leva um objeto que acaba sendo uma sorte de prótese, sem o qual ele não saberá existir. Os soldados se agarram aos seus fuzis, os civis a seus bens (malas, mesas). Jozká ao espelho que faz dela uma imagem digna de uma madalena do século XVII, a tia Bigote se apega a sua grossa cruz que ela carrega em torno do pescoço, a noiva com seu véu furado, que lhe servirá também de mortalha.⁹⁵

Brunella Eruli nos cita alguns casos inseparáveis, mas temos até muitos outros, é como se o personagem não pudesse existir sem aquele determinado objeto. Mais forte fica tal constatação, quando percebemos que os personagens vão surgindo durante a cena e é nela que os objetos vão se acoplando a determinados personagens.

Nosso desejo é descobrir como simples objetos levam Kantor a desenvolver um espetáculo e elaborar uma dramaturgia. Imaginamos que escreve textos a partir de imagens, devido ao fato de ser ele, antes de tudo, um artista plástico. Em entrevista com Guy Scarpeta, Kantor afirma que não desenha os espetáculos antes da cena e sim depois da cena. Ele considera que, se desenhar antes de colocar em cena, faria depois somente uma cópia do desenho e isso perderia em qualidade, pois o importante é ver os corpos em movimento, é assim que ele cria seu espetáculo através dos atores, objetos, luzes, sons e o espaço.

Inicialmente imaginamos que os objetos para Kantor serviriam, não propriamente de acessórios, mas de elementos que substituíssem o ator, assim como em muitos espetáculos de bonecos tradicionais. Entretanto, ao nos debruçarmos nas leituras sobre Kantor e nas próprias palavras dele, vimos que o objeto é muito mais que isso, ele não substitui o ator, ele é um objeto por si só, e tem o mesmo valor do som, da luz e do ator. Ao mesmo tempo, o interessante é que tudo é tão interligado que, em determinados momentos, seria difícil falar de um sem falar do outro.

Como no caso do violino do exilado (este objeto será mais bem explicitado adiante), nas palavras de Brunella Eruli: “O violino que o exilado segura em suas mãos é o reflexo de sua própria condição”. Fica assim, mais uma vez claro, que Kantor, da mesma forma, que dá um valor unitário a cada elemento de seu espetáculo, une-os e faz deles uma coisa só. Aqui podemos dizer que o violino sozinho em cena não teria o mesmo efeito que teve nos braços do violinista e, por sua vez, o violinista sem o seu instrumento não nos diria que é um violinista. Portanto, um precisa muito do outro para se fazer presente, e Kantor intensifica essa presença dando a dupla o mesmo tom, a mesma cor da madeira envelhecida, assim como o personagem é um homem envelhecido dono de um velho violino, que traz uma linda melodia, que nos leva de volta ao passado.



Procuraremos aqui fazer um levantamento dos objetos utilizados nos dois espetáculos já citados, “*Wielopole-Wielopole*” e “*La classe morte*”, por serem eles que, em nossa opinião, definem e sintetizam a obra de Kantor.

Em “*Wielopole-Wielopole*”, concebido em Florença, em 1979, vamos encontrar em primeiro lugar o **espaço**, a igreja Santa Maria, que para Kantor determina o espetáculo.

⁹⁵ BABLET e ERULI, 1983, p. 249.

A questão do espaço para ele é primordial, não é um quadro repleto de objetos, é ele mesmo um objeto, portanto, manipulável, podendo ser aumentado ou diminuído, conforme a necessidade, pois se sabe que nada para a cena de Kantor é estável ou seguro. Ao delimitar o espaço, na igreja Santa Maria, primeiramente, com cortinas brancas, em seguida cinzas, e finalmente pretas, Kantor dá a idéia de um espaço determinado. Ele começa, então, a colocar os objetos em cena: a janela, a cama, a mesa, a porta do quarto, o armário e uma plataforma para os soldados.

Para esse espetáculo, o diretor consegue fazer pranchas de 8m de comprimento por 6m de largura. Obtém com as pranchas uma solução densa e simples, conseguindo um espaço moldável graças às direções justapostas das vigas de madeira do assoalho e da porta. Com isso consegue o choque visual e a tensão, procurados em “*Wielopole-Wielopole*”, o espaço pode se alargar ou comprimir-se, fazendo um jogo entre as linhas do assoalho e as linhas da porta. O contraste das linhas provoca a tensão que é o objetivo de Kantor.

Da chegada à Itália ao início dos trabalhos, muitas coisas aconteceram e Kantor estava muito embravecido, pois não se acostumara a esperar pelas pessoas. Ele não estava em seu país e tudo funcionava diferente, contudo, não queria perturbar seus **atores**, ele tinha medo de atrapalhar o sossego deles. Segundo Brunella Eruli: “Ele os considera como materiais frágeis, objetos preciosos e únicos, o que não o impede de lhes atormentar ou manipular”.⁹⁶ É certo que o ator para Kantor é como um objeto, mas, pelas palavras de Brunella Eruli, os atores para o diretor são objetos muito especiais.

Tanto isso é verdade que, quando da utilização da **cama giratória, a máquina da morte**, Kantor não se sentiu tranqüilo com a segurança da cama, pois as correntes que seguravam o ator, no momento em que a cama girava, não eram suficientemente firmes.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 204.

Tudo é óbvio, precisava ser muito seguro, ele procurava o desequilíbrio na cena, mas não tinha o objetivo de provocar o risco para seus atores.



Ele era muito zeloso, tanto com seus atores como com o espetáculo em geral. Por essa razão, podemos imaginar que tinha necessidade de trabalhar com os objetos e os figurinos com muita antecedência. Segundo Brunella Eruli, nada podia ser inaugurado no dia da estréia. Portanto, para ele, era essencial trabalhar todos os dias, com todos os objetos e figurinos, era assim que ele podia conceber seu espetáculo que não tinha, em “*Wielopole-Wielopole*”, nenhum material escrito. Não havia um texto prévio de base, por isso, segundo Brunella Eruli, ele se sentia sozinho, longe de sua cidade, e com um espetáculo difícil a realizar com a técnica precária oferecida pelos italianos. Foi uma experiência muito difícil e inesquecível, mas resultou em um dos espetáculos mais ricos da obra de Kantor.

Em seus espetáculos, quando ele quebra e joga tudo, diz que é para provocar um desequilíbrio, para que nada fique em total segurança, segundo ele, isso dá mais vida à apresentação. Este é o resultado do trabalho e intenso mergulho.

Podemos nesta situação pensar que o espetáculo “*Wielopole-Wielopole*” teve muito êxito, em função do transtorno que causou a Kantor desde a sua chegada à Itália, e até mesmo

dizer que a diferença de tratamento, de um país para outro, ajudou a dar mais vida à cena, pelo transtorno causado a Kantor e conseqüentemente a seus atores, pois ele criava sob tensão.

Seguir a preparação de um espetáculo do início ao fim – sempre provisório para Kantor – é uma verdadeira aventura intelectual. Ver a maneira como Kantor trabalha, interroga os objetos, manipula os materiais, corta os figurinos no corpo mesmo dos atores, transforma elementos reais – tábuas de madeira por exemplo – mudando sua função, ou ver a maneira como ele explora a virtualidade desconhecida do real, eis então o que nos permite discernir a riqueza de significações de sua obra⁹⁷.

Quando Brunella Eruli nos fala da maneira como Kantor criava seus espetáculos, podemos imaginar a riqueza que deveria ser observar esse artista em ação. Da exploração entre objetos e personagens resultam aspectos enigmáticos, modificando-os, ou dando aos mesmos um valor dantes nunca imaginado: “De fato, as emoções que Kantor inflige a seus espectadores são o resultado de uma visão lúcida da condição humana”.⁹⁸ Ele está sempre nos fazendo refletir sobre a condição humana, através de seu passado, suas lembranças, suas memórias.

O **quarto de infância** é um dos espaços que Kantor começa a elaborar, pois deseja um quarto verossímil, com detalhes, embora esteja sempre preocupado em não se deixar levar pelo naturalismo. Ele constrói, então, o quarto e o vestíbulo que têm muita importância para ele, pois é lá que ficam os objetos que serão usados em cena. Esse espaço tem maior importância para as crianças, ou os personagens crianças.

Kantor trabalha com dois espaços bem definidos segundo os personagens. Trabalha com a transformação da imagem e da função do soldado, por exemplo:

No início ele trabalha com o aspecto violento e estúpido do indivíduo militar; mas quando os soldados passam para o vestíbulo, ele faz com que eles busquem sua inocência. Os soldados se transformam em jovens crianças que brincam na ante-sala, com objetos que se encontram lá por acaso: cruces, escadas, martelos, fantoches...⁹⁹

⁹⁷ *Ibidem*, p. 207.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 206.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 212.

No vestíbulo, distante do quarto, encontram-se os objetos que, segundo Kantor, não têm conotação religiosa. O vestíbulo é o lugar onde o soldado-criança está protegido, é o lugar onde só existem as crianças mortas pelos adultos. Kantor tenta com isso buscar um lugar de esperança de uma infância de sonhos, que não existe mais, se é que ela já existiu. Para ele, isso não pode existir completamente devido ao fantasma da guerra. Os soldados são manipulados pelo sistema e brincam como crianças “na guerra” e se machucam, morrem, desaparecem... como nas brincadeiras infantis.

Uma das imagens fortes e cheias de misticismo que Kantor almeja, aparece no vestíbulo, através da **iluminação** quente e amarelada, como nos quadros de Rembrandt, que buscava efeitos de luz violentos e teatrais, assim como ações para os personagens. Kantor busca na crucificação a réplica do quadro, mas pede a seus atores que busquem ações interditas, como se estivessem clandestinos no lugar, fazendo o que não é permitido.

Ele queria, nessa cena, mostrar bem a diferença dos dois espaços, através da iluminação, tentando dar ao vestíbulo uma iluminação, como se fosse uma caixa cheia de segredos, e ao quarto uma iluminação normal.

Enquanto acontecem os ensaios as ações ajudam no desenvolvimento dos personagens. A família também entra no vestíbulo. Os civis reencontram suas infâncias; eles são, diz Kantor: ‘Como crianças que brincam. É a vez dos adultos brincarem’. Esta cena se passa no espaço da infância, do evangelho, da espiritualidade. Mas não é lógico, remarca Kantor, é preciso achar uma ligação.¹⁰⁰

Assim, é a “última cena” e os atores que estão no vestíbulo, fazem parte dela, atuam, sabendo que não é um jogo. Assim como o músico toca sem tocar, o som que parece sair do violino, é apenas uma encenação, pois a música vem de um som mecânico.

Vamos falar do **aparelho fotográfico**, que é um dos objetos mais preciosos, nesta cena, e tem um jogo muito especial para Kantor. Antigamente, as máquinas fotográficas

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 215.

tinham um pano que recobria o fotógrafo e foi uma desse tipo que o diretor utilizou para construir sua cena. Ele pede para que a fotógrafa faça um gesto no seu próprio corpo, onde a máquina fotográfica possa se encaixar, portanto a fotógrafa e a máquina fotográfica se fundem e representam um todo (um aparelho prótese). O pano preto é colocado no chapéu da mulher, que vira uma viúva. Em seguida, ela assume seu outro papel, o de uma velha faxineira, que contém um enigma de mistério.



Como podemos observar, os objetos estão muito ligados aos personagens, por isso, Kantor dá o mesmo valor a tudo que está em cena, pois a fotógrafa não existiria sem a máquina que acaba sendo acoplada a ela, fazendo um todo.

Outro objeto já citado, que chamou a atenção, foi o **mapa mundial**, enorme mapa que cobria quase toda a cena, usado pelos tios em suas discussões militares. Ele reaparece na cena do general-infantil como na do ditador de Chaplin. Em seguida, desaparece e volta, surgindo na “última cena” como toalha de mesa.

É a ameaça da guerra que está ali presente, porém Kantor prefere trocar e usar uma **toalha branca**, sugerindo a paz e a esperança, que ele sabe está somente na aparência da toalha.



Essa busca de paz e esperança dura somente o tempo de uma cena, logo a toalha é dobrada e sai da apresentação, mas não desaparece, vira um **pacote de folhas brancas**, como aquele que Kantor traz quando chega para os ensaios.

Assim, continuando a observar os objetos em “*Wielopole-Wielopole*”, podemos falar do **violino** do deportado que faz conjunto com o ator e o figurino, tudo com os mesmos tons de madeira. Segundo Brunnela Eruli: “Entre o homem e o instrumento, as duas partes de um só bio-objeto sonoro, prendem-se ligações, que mais uma vez, deixam claro a unidade que subentende diferentes estados de uma matéria”¹⁰¹.



¹⁰¹ *Ibidem*, p. 249.

Kantor dá os mesmos tons ao que ele quer como um todo, portanto o exilado deve ser visto como de uma matéria que resiste a tudo: a madeira.

Ao passar horas, tocando um violino que não emite o som, aparenta o contrário. Nossa leitura é que o violino é como a muleta do misterioso personagem. O violino tem uma espécie de protuberância para se sustentar no queixo do exilado, a madeira velha e um pouco enrugada faz conjunto com o rosto também enrugado do exilado, assim como seu uniforme rasgado.

Esse personagem tem sua origem nas lembranças pessoais de Kantor. Seu tio Stasio, oficial do império da Áustria, foi prisioneiro dos Russos. O fato de ter na memória esse tio que tocava violino e que, antes de partir esteve na Polônia, pode ter sido trazido por Kantor, para uma vez mais mostrar o desaparecimento da alegria, que foi a guerra em sua infância.

Relativamente a essa cena, aparece a **música**, um dos elementos principais em todos os espetáculos de Kantor, escolhidas especialmente para cada uma das cenas, entrelaçando-se a elas, assim, “o jogo de repetição e de quebra é particularmente evidente na partitura musical. Longe de limitar-se aos três temas que atravessam as seqüências, ele engloba as percussões, todos os barulhos feitos pelos personagens em seus movimentos e o som das vozes às deformações voluntariamente sublinhadas”.¹⁰² Tais repetições acompanham situações que, mesmo similares, não são nunca idênticas, pois, se sugerem o mesmo símbolo, sempre diferem em ruptura ou volumes que levam a uma outra dimensão, portanto, aqui, o silêncio também tem seu papel.

A linguagem dos personagens, segundo Brunella Erulli, também é tratada como objeto, podendo ser manipulada e deformada, assim como qualquer outro objeto sonoro ou plástico do espetáculo.

¹⁰² *Ibidem*, p. 266.

Os personagens se expressam através de frases feitas e sons, nem sempre entendidos pelo público, mas isso não impede que ele compreenda o espetáculo emocionalmente. Como por exemplo na hora do casamento, em *Wielopole-Wieloppole*, o padre fala em polonês e os noivos repetem com sons não identificados, utilizam-se de uma espécie de *grammelot*¹⁰³.

A **valise** é um desses objetos que parecem não pertencer a nenhum personagem, mas, ao mesmo tempo, pode estar com qualquer um (signo de viagem). O Padre a utiliza para indicar a morte de um dos personagens, “signo da morte ela é também o signo da grande viagem sem retorno”.¹⁰⁴ Em cena, para que o indício de morte fique claro, a cabeça daquele que morreu (personagem Adás) fica entre o monte de terra, a cruz e a valise, assim não resta dúvida, ele fará a viagem final.



Entre os vários objetos, percebemos que a **estola** é um daqueles que mudam de significado segundo à sua utilização. Durante o casamento, o padre utiliza esse ornamento para exercer sua profissão, num determinado momento da cena, ele tira a estola de seus

¹⁰³ Grammelot palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell'arte e italianizadas pelos venezianos, que pronunciavam gramlotto. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1998. p.97.

¹⁰⁴ BABLET e ERULI, 1983, p. 250.

ombros e envolve com ela as mãos dos noivos, objeto simbólico, cuja cor preta mostra que se trata de uma cerimônia mortuária.



Após essa cerimônia, a noiva deixa cair a estola no chão, depois de ser pisoteada, então, Kantor, ele mesmo, a junta e a deposita em uma cadeira: “Eis que a estola vira agora um acessório de teatro desprovido de todo valor emocional. Em seguida o padre volta para buscar sua estola. Kantor a indica com um gesto. A emoção se rompeu, a ilusão teatral foi desvendada. Agora tudo pode recomeçar”.¹⁰⁵ Podemos perceber com essa passagem que Kantor quer emocionar o público, mas quer, sobretudo, que ele reflita, sendo possível aqui nos reportar a Bertold Brecht¹⁰⁶.

Em “*Wielopole-Wielopole*”, também a **cruz** toma em cada cena uma determinada significação, mesmo mantendo o mesmo aspecto. Kantor diz que ela é um objeto morto para ele, não tem uma significação religiosa, mas pode ter essa significação para o público. No espetáculo, existem muitas crucificações, entre elas, a de Adás, que é crucificado duas vezes.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 251.

¹⁰⁶ Autor dramático, poeta lírico, narrador e cineasta, teórico de arte e diretor teatral, Brecht, esse alemão dos anos de crise, defende a concepção de um teatro épico, definido por sua função social e política. Esse teatro reformado que adapta as estruturas e procedimentos à dimensão histórica do real, acontece na história do teatro e se apresenta como um sistema aberto. CORVIN, Michel. **Dicionário enciclopédico de teatro**. Bordas: Paris, 1991. p. 125.

Como civil, a cruz funciona como signo e símbolo da morte, e “Adás soldado chega na cena amarrado a uma cruz-bicicleta.



O patético desta cena sublinhado e amplificado pela música, é contrabalançado pela imagem irônica e não muito católica desta crucificação”.¹⁰⁷

O novo e o velho, a modernidade e o símbolo medieval, a idéia de velocidade, corrida... Aqui a mesma imagem da cruz tem dois significados diferentes, no primeiro, o signo da morte e, no segundo, o da ironia. Existe também a cena da crucificação no vestibulo, em que os soldados-crianças crucificam um manequim, pregando as mãos com pregos, “a crueldade e o sadismo da cena acaba na imagem de um soldado que balança a cruz como uma tocha: a junção entre a religião e as forças armadas aconteceu. A cruz acaba sendo um crucifixo ritual, um objeto morto, signo de uma religiosidade interiorizada”.¹⁰⁸

Afinal, depois de passar por todos esses significados, a cruz ressurge no final da última cena, no caos, como todos os outros elementos do espetáculo.

Na seqüência da nossa análise, podemos falar dos **manequins**, que são o duplo dos personagens, iniciando-se pelo padre que tem duas cópias, dele mesmo, uma com as vestes pretas e outra com as vestes brancas.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 252.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 252.

Os manequins são idênticos ao padre, mas um é usado no vestíbulo, com outros objetos, para o ritual-jogo das crianças, e o outro participa dos giros mortais da **cama-armadilha**.



Na cena da disputa pela herança, as famílias, por interesse, dividem-se entre o padre e o manequim, ambos com vestes pretas, e com muita choradeira tentam ficar o mais próximo possível, para guardar o morto e seu dinheiro, “o jogo é todo feito com uma atmosfera grotesca de circo, pois a cama gira cada vez mais rápida. Mais uma vez o padre e seu manequim foram colocados no mesmo plano, como duas facetas da mesma realidade”. Para passar a idéia de que não existe diferença entre um e outro, a avó, que cuida do doente, carrega um e depois o outro com os mesmos cuidados.



O manequim de vestes pretas simboliza o padre em suas funções históricas, aquele das vestes brancas simboliza, quem sabe, a alma do padre.

Uma das cenas mais fortes no espetáculo é a seqüência da **boneca violada**¹⁰⁹, que representa a noiva personagem.



Os soldados obedecem a impulsos que nem eles reconhecem, espancam e agredem a boneca, que tem como proteção o fato de ser uma boneca, portanto, insensível. Ela é jogada com uma fúria que cresce cada vez mais. Quando o jogo acaba, a boneca está atirada no chão com braços e pernas abertos, como para ser crucificada.

Durante esse jogo, o padre e o exilado estão presentes, mas não fazem nada para impedir a brutalidade que só é possível se há impotência em quem a vê. Se há omissão das instituições, permite-se a violência. Os dois, nesse caso, eram as únicas forças que poderiam deter o acontecido, foram, no entanto, impotentes. Os dois personagens agiram, como muitas vezes agimos, esquivando-nos, deixando acontecer coisas que poderíamos tentar mudar.

Descrevemos aqui a última cena de “*Wielopole-Wielopole*”, por considerá-la muito importante para nossa análise. Depois de todos os objetos voltarem para o vestibulo, e os dois últimos personagens desaparecerem, Kantor dobra meticulosamente **a toalha** (já analisada

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 257.

neste capítulo). Quando acaba, ouve-se um toque forte do violino, sendo que, na segunda nota, o diretor faz um gesto de aplainar os frisos, inexistentes da toalha, com as mãos, e saindo do palco, leva-a embaixo do braço: “Último contato com a toalha que muda agora de status, ela vira um objeto qualquer, desprovida de toda significação mística, última transformação de um rito que não pode acabar senão com um gesto irônico e provocador”.¹¹⁰

Eu quero ME SALVAR, EU MESMO,
 não como um egoísta
 mas somente com a fé no VALOR INDIVIDUAL!
 Eu me fecho no meu pequeno quarto de imaginações
 E LÁ
 SOMENTE LÁ
 EU ORGANIZO O MUNDO,
 COMO NA INFÂNCIA.

Tadeusz Kantor (tradução nossa)¹¹¹

Atua aqui a memória de Kantor, que, através de seus gestos irônicos, seus objetos encontrados, muitas vezes, por acaso, na escolha do espaço, da iluminação, da música, na busca do ator ideal, queria nos mostrar a arte a seu modo, desprovida de toda estética vigente. Para tanto, buscava na memória, no passado, uma infância explorada pelas imagens que se recompunham no espetáculo, subsídios para transformar-se na arte que Kantor nos deixa de herança, de um tempo que não deve mais voltar, pelo menos para ele.

Em “*La classe morte*”, assim como em qualquer outro espetáculo, a memória e o passado de Kantor funcionam e são fundamentais. Logo no início da apresentação, vamos encontrar uma sala de aula, **os bancos**, primeiramente, vazios e, em seguida, sendo

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 271.

¹¹¹ *Je veux ME SAUVER MOI-MEME.*

non pas égoïstement

mais seulement avec la foi dans la VALEUR INDIVIDUELLE!

je m'enferme dans mon étroite chambre de l'imaginaion

ET LÁ

ET SEULEMENT LÁ

J'ARRANGE LE MONDE,

COMME DANS L'ANFANCE.

Tadeusz Kantor.

Tadeusz Kantor, *apud* TROIS CAHIERS POUR KANTOR. Théâtre Public, 166-167. Gennevilliers, Paris p.42, 2003.

preenchidos por personagens vindos do passado, ou de uma mistura do presente e seus bonecos de cera, representando o passado, que parece, não querem deixar de lado.

No desfile de entrada, na citada sala de aula, vamos destacar o pequeno **velho com a bicicleta**, que é velha e acabada. É como se ele voltasse à sua infância, com sua velha bicicleta rodando, rodando, como uma criança, que repete inúmeras vezes a mesma brincadeira. Na verdade, não é ele quem brinca com a bicicleta, mas o boneco de cera, a imagem da criança que ele foi um dia.

A mulher, atrás da janela, pode significar o medo de sair, significa a separação do outro lado do mundo, do desconhecido, da morte”.



Esse rosto, atrás da janela, deseja evocar algo, deseja absolutamente ver alguma coisa, torna-se um rosto de inveja com os outros que estão fora da janela, a raiva, o medo, a fúria... sentimentos comuns ao ser humano.

Pode ser como diz Boudelaire: “Aquele que olha através de uma janela aberta, não vê nunca tantas coisas quanto aquele que olha uma janela fechada... Neste buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida¹¹² [...]”

¹¹² BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Petits poèmes en prose**: pequenos poemas em prosa; Tradução de Dorothée de Bruchard. 2. ed. rev. Florianópolis: UFSC, 1996. p. 187.

A mulher do berço mecânico vira uma brincadeira para toda a classe, ela será perseguida e será colocada em uma máquina que se chama máquina familiar que provoca a abertura e o fechamento das pernas, desta que é a faxineira morta.



Essa cena nos dá a impressão da cena de nascimento, com o berço mecânico, com aspecto de caixão, que ligado, balança duas bolas em madeira, provocando um barulho infernal. Tais imagens nos levam às duas fases essenciais da vida: nascimento e morte. A mulher cantando uma música de ninar enigmática nos oferece um grito ensurdecido e desesperado...

Os personagens e objetos, encontrados nessas obras de Kantor, são saídos de seus sonhos, são ilusões construídas a partir de várias peças do passado, que se fazem e desfazem no decorrer do espetáculo. Os bonecos de cera, colados aos personagens de “A classe morta”, são como tumores, como lembranças do passado. Os atores não dão muita importância aos seus personagens, eles assumem o papel automaticamente, sem lhe dispensar nenhum tipo de sentimento. Estas improvisações, estas ilusões, esta experiência de um grande vazio, encontrado entre todos, dão-nos mostra que estamos numa fronteira muito estreita com a morte.

3.3 O OBJETO PARA KANTOR E DUCHAMP

Foram tantas as transformações que a última década do século XX viu afirmar, que surge por isso uma tendência crescente em colocar o corpo do manipulador e o do boneco em relação recíproca de igualdade e de troca. A cena, então, a partir daqui, é dividida entre estes dois mundos.

O polonês Tadeusz Kantor, como já vimos, além de ser pintor, foi principalmente diretor de teatro e, com relação à sua própria arte, dizia:

Eu não dissocio as minhas pesquisas teatrais das minhas experiências plásticas [...]. Eu acredito que devemos sempre considerar a arte em sua totalidade e que a especialização profissional e a busca de uma pureza e de uma especificidade resultam, na maioria dos casos, em práticas muito particulares e duvidosas. O teatro entre todas as artes e, sobretudo, o teatro atual, relaciona-se com a totalidade da arte e dos seus problemas.¹¹³

É possível definir o teatro de Kantor como o teatro onde o pintor é o autor do espetáculo, onde o criador dá lugar ao diretor, no sentido de escolha, definição e criação dos meios de expressão, incluindo o texto dramático que ele transforma sem questionar a fidelidade ao autor.



¹¹³ KANTOR, 1977. p. 26.

Kantor, depois de anos de trabalho no "teatro profissional", como cenógrafo, rejeita suas regras, põe em dúvida a existência do ator e do teatro em sua forma tradicional e impõe sua própria visão. Seu talento de pintor é decisivo na definição e estética dos espetáculos. Cria sozinho o cenário, o figurino e todos os objetos ou elementos do espaço cênico. Utiliza elementos da realidade (objetos, espaço e atores não todos profissionais), de forma tal, que perdem completamente a relação com a realidade e com o uso cotidiano, buscando o equilíbrio entre todos esses elementos. Segundo Kantor, só tem sentido existir a arte, como contradição da vida social, da política e do poder. Ele diz ainda que é preciso abraçar toda a arte para compreender o verdadeiro teatro. A arte do teatro se apóia na literatura, drama, artes visuais, música, dança e arquitetura.

Ao fazer um paralelo entre Kantor e Duchamp, que iniciaram suas carreiras como pintores e buscaram outros caminhos, sem jamais deixar de lado a pintura, percebemos que Kantor voltou-se para o mundo do teatro, da performance, da cenografia, e Duchamp, segundo Otávio Paz, "trocou a pintura-pintura pela pintura-idéia" e voltou-se para o mundo dos jogos, especializando-se no jogo de xadrez. Viveram em lugares diferentes, pensavam diferente em alguns aspectos, mas estavam imbuídos de uma ideologia da época, de um pós-guerra e eram influenciados pelo surrealismo e pelo dadaísmo.

Relacionamos os dois artistas, principalmente, em alguns aspectos como a desconstrução do objeto, o seu uso como impulso criador e os *ready-mades*. Durante o período das vanguardas artísticas do final do século passado, percebe-se uma rejeição comum ao realismo na cena e à falsificação da vida. Além disso, elas apontam os limites psíquicos humanos que impossibilitam o permanente controle da consciência e emoção, incompatíveis com os conceitos de beleza e elegância. Um dos aspectos herdado por Kantor diz respeito a "mostrar a vida, utilizando-se da morte".

Kantor se apropria dessa idéia e dá os manequins a seus atores como referência. Os manequins, presentes em “*La classe morte*”, parecem ter vida expressa em seus olhos, porém sem poder se comunicar com o mundo exterior. A ruptura, com a lógica realista, visível na obra de Kantor, mostra aspectos do surrealismo e dadaísmo.

A redefinição da função do objeto que se transforma em elemento com um certo grau de importância em sua obra, é mais um dos aspectos que mostra essa influência, pois foi com os dadaístas que, pela primeira vez, na história, o objeto apareceu liberado da sua função vital. O objeto deixa de ser um acessório da cena e passa a atuar com o ator. Assim, a abstração é um traço importante desse trabalho.

Kantor retira dos objetos a sua função utilitária, sua significação original e os reduz à sua neutralidade concreta, tira deles todo o valor estético. Esse procedimento nos faz lembrar o de Marcel Duchamp, quando trabalha com a “*Fontaine-Urinoir*”, o produto escolhido e manufaturado que perdeu toda a sua significação primitiva. Lembramos também da ampola de vidro que continha remédio, foi aberta para tirar o conteúdo, por um farmacêutico de Paris, e depois lacrada com o simples ar da cidade, passando a ser chamada “*Air de Paris*”, assim como tantos outros *ready-mades*, que ele utiliza, dizia ele, como exercícios para evitar a arte. Duchamp deixa claro em uma de suas entrevistas que não se utiliza dos objetos em função de transformá-los em obras de arte, a escolha do *ready-mades* dependia do objeto¹¹⁴.

Os dadaístas proclamam que o mundo é um espetáculo no interior do qual somos, nós mesmos espetáculo, e que, no fundo, o melhor teatro para o ser humano ainda é só ele. É possível perceber isso, no trabalho de Kantor, na medida em que a construção das personagens é feita a partir da própria história e experiência dos atores, que se confundem com as próprias personagens. Os atores transformam suas vidas nas vidas das personagens.

¹¹⁴ CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.32.

Nesse ponto, Kantor se afasta do que prega o já citado Kleist, a não-utilização do humano. Pelo contrário, ele quer o humano inteiro em cena, inclusive com suas emoções e contradições. Kantor dirige essa construção a partir do seu imaginário, sua memória e da convivência com seu elenco. Ocorre que os atores "não sabem" distinguir claramente o que é da personagem criada por Kantor e o que realmente é da sua vida que está em cena. Ou seja, trabalham nessa esfera do subconsciente e do automatismo apregoados pelos dadaístas e surrealistas.

Seus espetáculos são baseados na técnica do sonho, em que a ação provém da repetição. Nesse sentido, podemos mesmo dizer que o ator para Kantor se torna "mais um de seus objetos". Seu espetáculo possui a estrutura de um sonho, principalmente, a partir da peça já citada, *La Classe Morte*. Por meio desse espetáculo, ele mostra os princípios do seu teatro e a importância do objeto em cena e afirma que os objetos mais simples, mais pobres, são os mais "disponíveis" para a obra de arte. Ao mesmo tempo em que Kantor eleva o objeto, ele desconstrói na cena a supremacia antropomórfica do ser-ator. Questiona com isso a presença e transforma a verdade em morte e o que é morto (objeto) em vida. Por meio dos manequins, ele retrata o duplo que se revela onipresente e recorrente: o manequim como duplo do corpo humano, duplo do ator, duplo do personagem, duplo dele mesmo.

Segundo Kantor, na sociedade contemporânea, o ator já não pertence mais à vanguarda. Não é mais um inconformado, perdeu a sua capacidade de resistência e independência. O teatro conquistou uma posição social e a atividade artística e livre se transformou em profissão, desde então, o ator passou a ser um homem que diverte a sociedade, perdeu seu valor criativo. Kantor estava em busca desse retorno ao ator-criador: aquele que tem, provavelmente a profissão mais arriscada, pois ele cria uma obra de arte dele mesmo, seu corpo e seu interior. Poderíamos dizer o ator-obra de arte, o ser humano-obra de arte. Ao atingirmos quase ao fim de nosso trabalho, entre leituras discussões e vídeos,

chegamos à conclusão que Tadeusz Kantor é ele mesmo sua obra de arte, quando se introduz na cena e mesmo fora dela.

Encontramos aqui um ponto que Duchamp reclama em toda sua obra, o valor real da arte, ele que também se sente excluído neste mundo da arte retiniana. Através do quadro, “Nu descendo uma escada”, ele inicia sua rebelião contra a pintura visual e tátil. Como observa Otavio Paz: “Duchamp é o artista que exerceu maior influência em nosso século, por sua obra que é a própria negação da moderna noção da obra”.¹¹⁵ Nesse mesmo sentido, cito Apollinaire: “talvez um artista tão liberto de preocupações estéticas, um artista em busca da energia como Marcel Duchamp, venha a ter como tarefa reconciliar a arte com as pessoas”.¹¹⁶

Na concepção de Duchamp, a função da obra de arte é estabelecer relação com a realidade, que não é dada de antemão, mas que se constrói a partir do movimento do olhar do observador. Portanto, é hora de buscarmos inspiração para a arte em outras direções, seja nos moldes científicos, na indústria ou na literatura. Nesse sentido, Duchamp se aproxima do hibridismo, idéia fundamental em sua obra, dando-lhe um sentido extrapictórico, com a união da pintura e da escritura. Também Kantor busca esse hibridismo, unindo e dando o mesmo valor à música, aos atores, aos objetos e aos textos.

Segundo Duchamp, “a obra não deve ser fruto do gosto estético, mas de cálculos, não devendo ser fruída como uma pintura, mas entendida nas relações simbólicas de seus elementos: a noiva, os nove moldes machos, o moedor de chocolate, etc, enfim 49 elementos”. Para o autor, existe dentro do todo dessa obra de arte uma relação, mesmo que pareça desconexa, uma simbologia em cada um dos elementos, e Duchamp quer com isso buscar uma nova forma de expressão artística. A sua antiarte é, na verdade, a exigência de autenticidade artística levada a tal limite que quase torna a arte inviável. A partir de uma visão discordante da arte vigente, Duchamp assume, diante dela, uma nova atitude. Para ele, a

¹¹⁵PAZ, Otávio. **Marcel Duchamp-castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 7.

¹¹⁶ APOLLINAIRE, 1990, p. 23.

criação não poderia ser considerada como um produto estético, mas como uma coisa totalmente liberada, livre da moldura imposta pelo aspecto visual. Ao considerar que o gosto estético é fruto de um mero hábito, Duchamp explica sua opção dizendo que a antiarte foi, sobretudo, colocar em questão o comportamento do artista tal como as pessoas o viam. Didier Ottinger acrescenta que Marcel Duchamp não acredita mais na existência de uma verdade na obra de arte, ela pode, segundo ele, estar a serviço do espírito. E, quando, Duchamp se refere aos pintores do século de ouro, sua ingenuidade e admiração pela pintura da época, são para ele apenas tolices.

Assim, renunciando a toda estética, no sentido comum da palavra, Duchamp, por meio da obra “O Grande Vidro”, aponta para o esfacelamento do objeto em função de uma construção e de um ordenamento do olhar cujo foco não se localiza mais na representação da figura. A obra volta-se, antes, para uma relação espacial, na medida em que cria uma superposição de perspectivas em relação ao seu quadro. Essa obra esvazia-se de pintura para chamar a atenção para o movimento do olhar: ler e compreender uma obra de arte, enfim, relacionar-se com ela. Segundo Paz, o quadro de Duchamp é um vidro transparente:

Verdadeiro monumento é inseparável do lugar que ocupa e do espaço que o rodeia: é um quadro inacabado em perpétuo acabamento. Imagem que reflete a imagem daquele que a contempla, jamais poderemos vê-la sem que nos vejamos a nós mesmos. Em suma o poema e a pintura afirmam simultaneamente a ausência de significado e a necessidade de significar e nisto reside a significação de ambas as obras.¹¹⁷

Com essa obra, podemos perceber que o espaço para Duchamp tinha sua devida importância. “O Grande Vidro” foi criado para um determinado lugar e provavelmente fora dele não teria o mesmo sentido. Para Kantor, essa relação com o espaço também era uma regra muito importante. O espaço era visto como um recipiente neutro no qual se misturavam

¹¹⁷ PAZ, 1990, p. 47.

objetos e formas. Como componente também de criação, através do espaço, o objeto podia ganhar vida e essência.

Quando Paz nos descreve o vidro, como um espelho que reflete quem está vendo a obra, podemos imaginar que Duchamp gosta de se ver dentro de sua obra, assim como Kantor, que durante os espetáculos, sempre de terno preto, introduz-se na cena e arruma o figurino dos atores, redefine a posição dos objetos, ajuda a carregá-los, enfim, sempre arranjando algo para que ele próprio esteja presente em sua obra. Imaginamos aqui mais um ponto que une os dois artistas. Seriam os dois artistas um tipo de “narciso”?

O método de trabalho de Kantor se baseia na relação entre o ator e o objeto. Nos espetáculos tradicionais, o objeto é tido como um “acessório” que ajuda na interpretação do ator e na vida do personagem. Kantor sempre criticava a forma com que os atores tratavam o objeto. Sua utilização era sempre secundária. Ele conhece muito bem a importância dos objetos: não os utiliza simplesmente, anexa-os aos espetáculos, faz deles personagens como os atores. Assim como Duchamp, Kantor tira do objeto seus atributos tradicionais, estéticos ou formais, fazendo deles um *ready-made*, por isso lhes dando um novo peso de existência.

É necessário respeitar o objeto, tratá-lo como um elemento da vida corrente, e não considerá-lo apenas como um acessório de teatro. Kantor seguidamente repetia que o objeto era mais importante que os atores. Reforçava neles a modéstia, graças a qual eram mais bem percebidos pelo público. Para ele, o ator, o objeto e a música eram os elementos fundamentais na construção do espetáculo.

Ao observar os espetáculos de Kantor, podemos perceber elementos que se repetem, como cruces, objetos com referências a cerimônias religiosas, escadas, máquinas, soldados, armas, guarda-chuva, malas, bonecos, cadeiras, tudo em cores sóbrias ou preto e branco.

A utilização de materiais bélicos foi um dos pontos que nos chamou a atenção. Assim como Duchamp, Kantor também se serve desse tipo de material, como, por exemplo, a cama,

que pode ser lugar de descanso ou de tortura, e a máquina fotográfica, que se transforma em metralhadora.

Temos que levar em conta que os dois artistas vêm de um pós-guerra, e esses materiais, assim como as máquinas de tortura, estão muito presentes em suas cabeças. É evidente que, para cada um deles, a relação é diferente e o tratamento do objeto tem um determinado sentido. No espetáculo “*La Poule D’Eau*”, de Tadeusz Kantor, podemos perceber uma máquina de tortura, que comporta um homem deitado, sendo que sua parte de baixo vai sendo distendida, com prováveis pés de bonecos, para dar a impressão de que as pernas estão sendo esticadas, ou até deslocadas. Segundo Kantor, as máquinas ajudam a eliminar o jogo psicológico dos atores em cena. No espetáculo “*La Classe Morte*”, temos a máquina de ganhar bebê, que faz conjunto com o berço mecânico, embalando constantemente duas bolinhas e provocando um barulho infernal; a máquina é usada em cena e, quando a mulher abre as pernas, aparece a madeira em alto relevo cobrindo a genitália. Tudo é calculado para despertar a tensão e conseqüentemente a atenção do público.

A roda de bicicleta tão famosa, obra de Duchamp, é encontrada também como um objeto corriqueiro nos espetáculos de Kantor. Em entrevista com Denis Bablet, quando perguntado sobre a roda, Kantor afirma que já a utilizava muito antes de saber da existência de Duchamp, mas afirma que Duchamp é, para ele, um dos maiores artistas do século.

Percebemos, tanto nas obras de Kantor como nas de Duchamp, um despertar do espectador como sujeito construtor de significados. O artista passa a ser o portador de significados ou situações significantes a serem lidas como arte. O ato criador não é executado pelo artista sozinho: o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior. O artista não contribui em nada para facilitar o entendimento de sua obra e não responde às críticas ou leituras feitas com relação às mesmas, justamente porque considera tais leituras como expressões de criatividade de quem as formula.

Sob essa ótica, é interessante, pois, evidenciar que a criação dos *ready-mades* rompe definitivamente com a noção tradicional de valor artístico. O *ready-made*, cuja escolha não é ditada por qualquer tipo de prazer estético, e, sim, fundamentada numa relação de indiferença visual, acompanhada por uma ausência total de bom ou mau gosto, seria uma forma de caracterizar essa nova postura. Duchamp nos conta como surgiu a palavra *ready-made* ligada à sua obra:

A palavra ready-made só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer idéia de ready-made ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração.¹¹⁸

O *ready-made* é uma apropriação do que já está feito, sendo a transposição dos objetos, feita com uma finalidade prática e não artística. São objetos de ordem industrial, elevados à categoria de obras de arte. São objetos anônimos em que o gesto gratuito do artista, pelo fato de escolhê-lo, converte-se em obra de arte. Ao mesmo tempo, esse gesto gratuito dissolve a noção de obra de arte, é a antiarte. O interesse que leva à escolha desse ou daquele objeto não é plástico, mas crítico ou filosófico. Com efeito, não há a postulação de um valor novo, apenas uma crítica ativa contra a obra de arte assentada na idéia de valor. É no tratamento das várias significações da morte que se encontra o *ready-made* de Kantor, que trabalha com a noção da morte, mas não com o sentido fúnebre. O próprio autor explica: “[...] A morte para mim é um ready-made. É o inimaginável absoluto. Experiência pela qual ninguém pode dizer que já passou. Eu não imito a morte, eu manipulo seus signos” (tradução nossa).¹¹⁹

¹¹⁸ DUCHAMP *apud* CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 79.

¹¹⁹ KANTOR *apud* SCARPETTA, 2000, p. 89.

“[...] la mort, por moi, c'est un ready-made. C'est l'inimaginable absolu. L'expérience par laquelle personne ne peut dire qu'il est passé. Je n'imite pas la mort, je manipule ses signes”.

É, portanto, na manipulação desses signos, que Kantor nos mostra a utilização dos *ready-made*, assim como em seus espetáculos, em que mistura objetos levados pelo acaso.

Os dois artistas têm muito em comum: a utilização dos objetos, a utilização do acaso, o narcisismo, os *ready-made*, mas há uma coisa que ainda não mencionamos, o fato de os dois estarem à margem da sociedade artística ou, pelo menos, tentarem estar.

Em entrevista a Pierre Cabanne, Marcel Duchamp diz que quase não vai aos museus e não se interessa em conhecer as obras de outros artistas. Ele se interessa pelo ser humano artista, mas não por sua obra.

Zofia Kalinska, ex-atriz de Kantor, já mencionada anteriormente, declarou que também Kantor não assistia a espetáculos, nem deixava que seus atores os assistissem. Ele não gostava que eles tivessem interferências, assistindo a espetáculos de outros diretores, fossem eles quais fossem.

Duchamp, por sua irreverência, ponto de referência da história da arte no século XX, mistura ironia, humor, paradoxos, trocadilhos, ambigüidade e sensualidade. Tadeusz Kantor, na área do teatro, dava também seu toque de humor com perspicácia e ironia, utilizando-se da paródia, assim como Duchamp, que, quando usa o urinol de louça ou a roda de bicicleta, elevando-os à condição de obra de arte, está também fazendo uma paródia.

Essa comparação entre Kantor e Duchamp pretende destacar aqui dois grandes artistas que, acima de tudo, se preocupavam com o ser humano, trabalhavam com o que havia de mais simples, com o acaso, e utilizavam o objeto de uma maneira totalmente diferente para a época. Eles davam ao objeto encontrado, muitas vezes, por acaso, um valor que não estava embutido nele mesmo. Assim, a partir dessa escolha e utilização, eles o nutriam de qualidades. Mesmo que esse objeto fosse um urinol, no caso de Duchamp, que deu valor e muito sucesso ao já citado, *objet trouvé "Fontaine-Urinoir"*, escolhido não pela questão

estética ou filosófica, mas por uma questão do acaso, ele queria com isso nos falar da antiarte, buscando a arte fora dos padrões estéticos estabelecidos.

Através das leituras, podemos imaginar que Duchamp não vê sentido na arte convencional e busca uma outra forma de mostrar seus desejos e sua vontade de falar por meio do acaso. Lembra, portanto, o poeta Mallarmé que resolve mostrar sua arte, por intermédio das páginas brancas, dos espaços entre uma palavra e outra, do nada. Ele certamente buscava mostrar seus anseios e desejos de uma forma diferente da convencional.

No caso de Kantor, um pedaço de madeira podre encontrado, jogado, já sem uso, podia se converter em uma máquina fotográfica. Caixas cheias de poeira poderiam conter o defunto que, por sua vez, seria morto pela metralhadora que mataria a imagem fotografada numa fração de segundos.

Os dois artistas, aqui destacados, estavam em busca da antiarte, não conseguiam se igualar aos artistas da época, tinham algo mais a falar e a buscar. Duchamp, com sua obra O grande vidro, buscou o irreal dentro do real, buscou a fuga do convencional e Kantor, através da paródia, do duplo, da morte, mostrou-nos o trágico com os bonecos de cera.



REFLEXÕES FINAIS

Ao iniciarmos esta pesquisa, procuramos, antes de tudo, conhecer mais profundamente nosso autor e suas obras, através da carta escrita por Zofia Kalinska, no dia de sua morte. Por meio dessa carta simples, mas com um conteúdo rico, pudemos nos dar conta do quanto é importante o objeto e o boneco de cera nos espetáculos de Kantor, assim como percebemos que a morte é um dos elementos mais explorados em sua obra, no sentido mais enigmático da palavra, e que sua memória está presente do início ao fim dos espetáculos.

Apreendemos, na observação e análise das obras do referido autor, o quanto são caóticas as cenas e quanto mais complexas, cheias de signos, mais mensagens passam, e, ainda, o quanto Kantor tenta escapar das soluções fáceis. Ele diz que um espetáculo é o "carro chefe" de uma alquimia e que todos os elementos nobres ou pobres devem participar desta destilação desde o início para que o processo termine com satisfação.

Incluimos também o depoimento de Marie Vaissière, uma outra ex-atriz de Kantor, sua última companheira. Percebemos em seu depoimento que ele era muito respeitado pelos seus atores, como diretor, ser humano criativo e desprendido de bens materiais, que vivia sua arte dia e noite, construindo, escrevendo e refletindo sobre suas obras.

Foi de fundamental importância para o nosso trabalho evidenciar as diferenças ou coincidências, no tratamento dos objetos ou bonecos, entre o TFA e o teatro de Kantor. Da mesma forma, perceber as diferenças entre uma técnica e outra nos ajudou a mostrar a importância que tem o bonequeiro no teatro de formas animadas, que o boneco só terá algum valor quando manipulado, só terá vida à medida que lhe é dado movimento. Assim como um elemento do cotidiano, o bonequeiro pode fazer o boneco "respirar", conforme o manipula e que conta a sua história, portanto, o objeto só tem sentido em cena, no TFA, se fizer parte de uma história. Já o boneco do tipo antropomórfico consegue se fazer presente apenas com

movimentos, momentos de silêncio, música e gestos, mesmo os mais pequenos, é claro, sempre através do manipulador.

No teatro de Tadeusz Kantor, ao contrário de tudo isso, o objeto já tem seu valor e tem uma dramaturgia toda especial, assim como o ator, as luzes e tudo que consta na cena. Percebemos, assim, em nossas considerações, sobre o objeto em Kantor, que quando há uma máquina em cena, ele está esboçando seu texto, que está exatamente, através da imagem, escrevendo sua dramaturgia. Nossas reflexões nos levam a pensar que a busca da dramaturgia por intermédio da imagem se dá pelo fato de Kantor ser um pintor. Podemos imaginá-lo pintando um quadro, quando concebe seu espetáculo, confeccionando os figurinos em cena, cortando e recortando-os no corpo dos atores. Assim, em determinados momentos, da tesoura Kantor faz seu pincel e dos atores sua tela.

Ao falarmos da paródia, estamos levantando a maneira como Kantor se relaciona com seu momento histórico, o mundo do pós-guerra. De forma crítica, estabelece continuamente uma relação com os sentimentos humanos, portanto está sempre parodiando os seres humanos e sua época. Através da paródia, faz chorar ou rir, não busca sempre tais sentimentos, mas seus espetáculos são tão intensos que geralmente levam ao extremo. Com o duplo, ele chega também a referenciar a paródia, pois a mesma não deixa de conter a idéia do duplo.

Quando tratamos do tema da morte, vimos que os bonecos de cera de Kantor e a maneira como ele quer que seja a atuação de seus atores têm sempre presentes em si um sentimento como perda, degradação, vazio, sentimentos evocados, principalmente, nos objetos das obras, por nós, analisados. Cada objeto citado e explorado tem em seu bojo algo mortífero ou degradante, de qualquer modo, o significante de algo a ser muito mais discutido do que aquilo que fizemos, visto tratar-se de uma obra aberta e sempre pronta a ser revisitada.

No capítulo que trata dos objetos, pudemos perceber que cada objeto tem realmente seu valor por si só, mas, ao mesmo tempo, muitos personagens dependem de um objeto para

existirem, ou para desenvolverem suas cenas. Esse componente é, muitas vezes, acoplado ao personagem, que não consegue existir isoladamente, como por exemplo, o exilado cuja existência depende de seu violino. Isso se traduz no figurino e no rosto da mesma cor da madeira do violino, como compondo um único ser. A fotógrafa é obvio não é nada sem sua máquina fotográfica e por momentos também a ela é acoplada. A máquina, por sua vez, tem também seu duplo, virando metralhadora para aniquilar os soldados. Sem falar nos personagens da “*Classe morta*”, que entram em cena, na sala de aula com seus duplos, como se não quisessem deixar de lado suas infâncias longínquas.

Quando analisamos os dois artistas plásticos, Kantor e Duchamp, encontramos muitas coincidências em seus tratamentos com os objetos e a sua utilização. Também apontamos uma grande diferença entre eles. Duchamp, depois da experiência do grande vidro, em que deixa a tela e utiliza o vidro, os fios de chumbo e outros tantos elementos para mostrar algo inesperado, desiste de quase tudo com relação à arte. Contudo, depois de muito tempo, ainda, cria o “*Étant donné*”, só conhecido depois de sua morte em 1968. Para ele, o artista não deveria ter o objetivo único de produzir pinturas ou esculturas, mas descobrir sempre algo inesperado, esse era seu principal objetivo, mostrar o inabitual.

Duchamp desiste da arte e Kantor trabalha até o fim de sua vida, essa é, em nossa opinião, uma das grandes diferenças, das muitas coincidências, entre os dois artistas aqui analisados.

Kantor optou por trabalhar o teatro sem deixar de lado a pintura, desenhando seus espetáculos depois de construí-los em cena. Como já falamos, ele estava sempre em busca de novas idéias, seu imaginário junto de sua memória, trazendo sempre um mundo de imagens do passado, misturadas às atuais, formando o seu mundo.

Além de colocar em cena seus espetáculos, Kantor também os escreve, quando trabalha com uma dramaturgia de um outro autor (como, por exemplo, os espetáculos de

Witkiewicz e de Bruno Schulz), muda-a quase que totalmente. Portanto, quando Kantor escreve seus manifestos está atendendo à literatura, às artes plásticas ao pintar, à composição das cores de seu espetáculo, ao teatro, à montagem dos espetáculos, muitas vezes, a partir de objetos encontrados ao acaso, ou através de sua memória, não deixando de lado a música, que quando não é composta para determinado espetáculo, sabe muito bem como encontrar e encaixar.

Kantor não esquece, sobretudo, de trabalhar em função do ser humano que é para o diretor o motor principal de seus espetáculos. Seus espectadores são especiais, cada um deles é colocado em cena, em um momento ou outro, pois Kantor trabalha com os vícios, as loucuras, a sabedoria, o bom e o mau humor, o duplo, a morte, o amor, e tantos outros temas que fazem parte da vida deste público, que assiste, ri, chora, emociona-se, irrita-se, questiona...

Este tema, *Encanta o objeto em Kantor*, deu-nos uma visão geral do teatro no século XX, de como Kantor tratava seus atores e objetos, de como eram e continuam sendo tratados os objetos e bonecos nas formas animadas e as diferenças existentes entre essas duas formas de trabalhar o teatro. Na verdade, se tomarmos ao pé da letra, Kantor não está inserido na história do teatro, mas transita na história do teatro, como transita também nas artes plásticas, na música e na poesia. Não podemos enquadrá-lo, mais precisamente, só em uma especificidade, pensamos que ele transita na fronteira entre os vivos e os mortos...

Acumulamos, portanto, informações sobre Tadeusz Kantor, para que aqueles que se interessem por ele, possam a partir daqui, buscar seus temas e levantar mais e mais elementos, tentando elucidar questões ainda não resolvidas, sobre Kantor, sua vida, sua obra, porque o corpo é um saco de poeira que se vai com o tempo, mas a idéia fica.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- AMEY, Claude. *T. Kantor theatrum litteralis*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, liv. n.1422.
- ASLAN, Odette. **Le masque**: du rite au théâtre. Paris: CNRS, 1985.
- BABLET, Denis. D'Eduard Gordon Craig au Bauhaus. In **Le masque du rite au théâtre**. Paris: CNRS, 1985.
- _____. **Tadeusz Kantor - Les voies de la création théâtrale XI**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche scientifique, 1983
- BADIOU, Maryse. As marionetes: a duplicidade do ser e não ser. **Revista Malic** Barcelona, n. 2, 1992.
- BAIXAS, Joan. Le souffle de la marionnette. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, n. 7, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Unesp, 1993.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **A aventura semiológica**. S.Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.
- BARTOLI, Francesco. La vanguardia y Los Titeres. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, n. 1, 1991.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARTOLI, Francesco. La vanguardia Y los titeres. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, n. 1, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENSKY, Roger Daniel. **Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette**. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BROOK, Peter. **Points de suspension**. France: Edition du Seuil, 1992.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**. São Paulo: Palas Athena, 1994.

CASTILHO, Maria. Objetos desde la periferia. **Revista Latinoamericana Teatro al Sur**. Argentina: Organización de los Estados Americanos (OEA), n. 3, 1995.

_____. El objeto como metáfora. **Revista Latinoamericana Teatro al Sur**. Argentina: Organización de los Estados Americanos (OEA), n. 3, 1995.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERONETTI, Guido. Se Dispenser des Mots. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions Institut International de la Marionnette, n. 8, 1995.

CRAIG, Edward Gordon. **A arte do teatro**. Lisboa: Arcádia, 1963.

CORVIN, Michel. **Dicionário enciclopédico de teatro**. Paris: Bordas, 1991.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

ELIASKOVA, Vera. Le spectateur nous éduque. **PUCK**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. São Paulo: Ática. São Paulo: 1986.

ERULI, Brunella. Una Temporada en Charleville. **PUCK**. Las Marionetas y Las Artes Plasticas. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.

ETIENNE, Alain. **Trois cahiers pour Kantor**. Théâtre Public 166-167. Paris: Gennevilliers, 2003.

FELICE, Lúcio. **Encyclopédie de l'art**. Librairie generale francesa. 1991.

FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

FOURNEL, Paul. **Les marionnettes**. Paris: Bordas, 1995.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Portugal: Edições 70, 1985.

JAEGER, Werner. **Paidéia** - A formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1996.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1964.

JURKOWSKI, Henryk. **Ecrivains et marionnettes**. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe. Charlaville Mézières: Editions Institut International de la Marionnette, 1991.

_____. La Marioneta Literaria de Maeterlinck a Ghelderode. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, n. 1, 1992.

_____. **Consideraciones sobre el teatro de títeres**. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.

KANTOR, Tadeuz. **Le théâtre de la mort**. Textos reunidos por Denis Bablet. Paris: L'age D'home, 1977.

_____. **Leçons de Milan**. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.

_____. **Textes de Tadeusz Kantor**. Paris: Edition Miroir, 1991.

_____. **Ô douce nuit** - les classes de Avignon. Paris: Actes Sud-Papeirs, 1991.

_____. La Maquina del amor y de la muerte. **PUCK**. Las Marionetas y Las Artes Plasticas. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.

_____. Una leccion muy corta - sinopsis del cricotaje. **PUCK**. Las Marionetas y Las Artes Plasticas. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.

KLEIST, Henrich Von. **Sur le théâtre de marionnettes**. Munich: Edition Mille et une Nuits, 1982.

KRISINSKI, Vladimir. Un desorden sofisticado. **PUCK**. Bilbao: Éditions Institut International de la Marionnette, n. 4, 1991.

KLOSSOWICZ, Jan. **Cadernos de teatro no 87**. Tradução de Caminha Lira. Rio de Janeiro: Editora do Livro, 1980.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Pespectiva, 1976.

MAETERLINCK. **La jeune Belgique**. 1890.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo-vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MEYERHOLD, Vsévolod. **O teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. Especialização **A dramaturgia no teatro de formas animadas: características e subjetividades**. CEART- UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

NOTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PASKA, Roman. **Alternatives teatrales**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Otávio. **Marcel Duchamp - castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLASSARD, Didier. Kantor, Gabilly, Novarina: fragiles territoires del'humain. **PUCK**. Interférences. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, n. 11, 1988.

_____. **Cuerpos en espacio**. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions de L'Institut International de la Marionnette, n. 4, 1991.

_____. **L'acteur en effigie**. Lousanne: L'Âge d'Homme, 1992.

_____. **D'Abord le Tapage : 34/37**. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions Institut International de la Marionnette, n. 6, 1993.

_____. **La traversée des figures**. **PUCK**. Bilbao: Les Éditions Institut International de la Marionnette, n. 8, 1995.

_____. **Les mais de lumière**. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1996.

ROSENZVAIG, Marcos. **El teatro de Tadeuz Kantor**. Buenos Aires: Leviatan, 1995.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1988.

SCARPETTA, Guy. Kantor del teatro a la pintura y a la inversa. **PUCK**. Las Marionetas y Las Artes Plasticas. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.

_____. **Kantor au present**. Paris: Actes Sud, 2000.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

SKIBA-LICKEL, Aldona. L'acteur dans le Théâtre de Tadeuz Kantor. **Bouffoneries**. Paris, n.26-27, 1991.

SILVESTRI, Franca. Retorno al "Teatro mecanico de muñecos. **PUCK**. Las Marionetas y Las Artes Platicas. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.

SIMÕES, Chico; CARVALHO NETO, Alípio. **Mamulengo**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANEXO 1

ESPETÁCULO DE TADEUSZ KANTOR

A CLASSE MORTA

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 “MAQUINA 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”.

É por isso que não é recomendável conhecer o conteúdo da peça de S.I. Witkiewicz, tumor cerebral: foi esta peça que serviu os alvos descritos no início.

ANEXO 2

AVEC NOUS ET SANS NOUS

Depoimento de Marie Vayssière

AVEC NOUS ET SANS NOUS

Ecrire sur Tadeusz Kantor serait avant tout d'essayer de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou le fasse mettre en colère dans sa tombe, ce qui va être un exercice très difficile.

Ecrire sur Tadeusz Kantor serait avant tout aussi, de prévenir le lecteur éventuel que cet écrit ne peut être ni savant ni intime.

D'une part, je ne suis pas une théoricienne de l'oeuvre de Kantor, d'autre part en aucun cas, je ne peux prétendre à un rapport familial avec lui. Mais il a bien fallu qu'un jour nous nous rencontrions et dès lors nous nous vîmes souvent.

On pourrait donner à ce hasard une date, un lieu. Sans vouloir fabriquer une légende de plus, il me semble pourtant possible de dire que nous sommes tombés lui et moi nez à nez et que l'événement n'a eu étrangement ni commencement ni fin.

je ne souhaite ici que rapporter et partager, sans doute partiellement et très maladroitement, un sentiment encore confus fait d'impressions fortes, d'émotions rares, et qui n'ont aucune valeur d'histoire...

Pourquoi nez à nez ?

Parce que le visage de Tadeusz Kantor, je peux me vanter d'avoir pu l'observer dès notre rencontre, à ma guise durant de longs tête à tête sur scène, pendant le spectacle 'je *ne reviendrai jamais*' .

Sur le plateau nous étions face à face, souvent très proches, dans une sorte d'intimité publique le temps d'une représentation.

je m'autorisais quelquefois un vrai regard sur Tadeusz assis là, de l'autre côté de la table. Lui même ne gênait pas vis à vis de moi.

Ainsi, soir après soir nous nous envisagions.

j'allais de surprises en difficultés...

Ca n'allait pas de soi le visage de Tadeusz Kantor, qui n'était pas un visage de chef, pas un visage sensuel, pas un visage d'illuminé.

Kantor n'était pas conforme à ce qu'on pouvait attendre de lui, car il, n'avait pas non plus les traits tourmentés d'un créateur et même s'il fut mille fois sollicité par les photographes son visage résolument d'ailleurs resta cependant impénétrable, demeura une énigme.

L'oeil insolent et espiègle, la bouche emportée, injurieuse, le nez préhistorique à la géographie houleuse, la coiffure antique d'empereur romain mais sans volume, sans boucles, l'ensemble composait un tout démodé, très ancien toujours en mouvement et incompréhensible.

Attendu qu'on doit avoir le visage de son rôle, à telle ou telle place, à tel ou tel niveau dans notre système actuel de production, de surcodage des faces, on nous facilitera bientôt le travail en nous fabriquant sans doute dans les meilleurs délais le modèle de base de L'Européen moyen futur, un Ulysse pour le siècle nouveau.

Finalement rien n'est moins personnel que le visage...et ce manque là se venge partout. Kantor le comprenait, lui qui masquait d'un

chapeau et d'une grande écharpe la tête du héros : Ulysse.
Ulysse, je veux dire ce à quoi nous ne devrions plus céder ... la défiguration du monde.

Il est dit quelque part que le premier homme sur terre fut un arbre.
Kantor était un paysage, comme une étendue où l'arbre protégeait de son ombre l'enfant qui côtoyait innocemment la mort et où rien ne pouvait être empêché, ni l'enfant ni la mort.

La tête paysage de Kantor témoignait tout autant que son théâtre de ce secret, de ce *faire filer* qui laissait se défaire son visage curieusement toujours étonné, le prolongeait dans l'inconnu, la surprise, lui Tadeusz pourtant qui savait ...
Beauté de l'enfant vieux ...

Pourquoi ni commencement, ni fin ?

Tadeusz Kantor était polonais, mais son théâtre s'ouvrait à tous et dépassait largement les frontières d'un seul pays.

Au point extrême de son travail, l'artiste Kantor faisant de lui-même l'objet de sa pratique interrogeait le monde et nous autres, dans un partage au-delà des ans par un jeu de mémoire et de correspondances ininterrompues.

Ainsi, acteurs et spectateurs, de partout et de nulle part, nous pouvions nous sentir les alliages et les alliés de son oeuvre.
Tout autant nous devons comprendre que ce qui avait lieu là se faisait certes avec nous mais aussi sans nous, avant nous et après nous...

Tel fut mon sentiment jamais démenti, de la première à la dernière de nos rencontres.

Car comment savoir où commence une solitude et où elle finit ?
Sans vouloir blesser ceux qui l'ont aimé, j'avoue ne pas renoncer à cette impression que Kantor était seul.

Kantor est mort.

Sans héritier mais avec beaucoup d'orphelins...

Manquent ses joies, ses colères, son amour, cette vie pleine de forces qu'il a su inventer et donner.

Restent, il est vrai, des archives et de très belles expositions pour ses peintures et les objets uniques de son théâtre...

Reste aussi et surtout ce qui n'appelle ni révélation, ni explication.

C'est pourquoi la question de l'après Kantor est une mauvaise question, parce que tant qu'on la pose elle ne permet pas de liberté, elle donne de mauvaise filiation, elle porte à la confusion ce qui n'a pas à être comparé.

Le visage de Tadeusz Kantor fut celui d'un homme qui n'avait de compte à rendre à rien, ni à personne.

Marie Vayssière