

El tenebroso mundo infantil del dramaturgo Tadeusz Kantor llega al Museo de la Universidad

La exposición 'La clase muerta' recreará desde el día 29 en la Sala Sempere las representaciones escénicas y obsesiones del artista polaco creador del teatro de la muerte

SERGIO BALSEYRO ALICANTE

«En el teatro, los únicos que no están muertos son los espectadores». Esta frase del fallecido dramaturgo polaco Tadeusz Kantor preside la exposición *La clase muerta* que se inaugura el próximo día 29 de enero en la Sala Sempere del Museo de la Universidad de Alicante gracias también a la Región de Murcia, la Junta de Castilla y León y el consulado polaco en Murcia.

Tétricos muñecos de caras mortecinas y vestidos negros, cunas que mecen a muertos o aulas que solo existen en la memoria confirman esta exposición con la que el polaco representó y creó el teatro de la muerte. El tenebroso mundo infantil que se presenta incluye un pupitre poblado de oscuros maniqués que recibe al espectador perturbándolo con la extraña expresión de sus miradas. Una escuela vacía, hecha de cartón y decorada con recortes de prensa referidos a la I Guerra Mundial forman otro grupo escultórico y escenográfico junto a dibujos, bocetos y pinturas creadas previamente a la puesta en escena. 19 fotografías del murciano Ángel Fernández Saura que enseñan las representaciones en España de *La Clase muerta* completan esta iniciativa cuyas piezas proceden de colecciones privadas y centros públicos como el Museo de Bellas Artes de Cracovia o el Museo Sztuki de Lodz.

El Muz recibirá estos escenarios creados por Kantor, un intelectual que contempló los horrores de la II Guerra Mundial en su país marcándole profundamente. Más tarde, durante los primeros años del comunismo sus obras experimentales fueron rechazadas. Kantor fue también pintor y sus escenarios, como los que realizó para *La clase muerta* se consideran auténticos grupos escultóricos, razón por la

LAS CLAVES

- Los elementos que constituyen esta exposición fueron creados como decorados de escena y constituyen, según los comisarios, auténticas esculturas, obras de arte por sí mismas.
- En ellas se narra un viaje tenebroso por la memoria hacia un aula en donde se recogen los fantasmas de la muerte.
- Estará hasta el 22 de marzo.

Tétricos muñecos, cunas de difuntos y oscuros maniqués componen la muestra

cual viajan ahora en forma de exposición por toda España. El dramaturgo polaco comenzó a utilizar en los años 60 para sus obras objetos de desecho, como bolsas de basura o cartones. Pinturas, fotografías y objetos relacionados con la puesta en escena de esta obra que abunda en el misterio de la muerte atraen al espectador, tal y como se comprobó en Murcia hace escasos meses, hasta un mirado peculiar y desgarrado, el del intelectual polaco.

Precisamente con textos como *La clase muerta*, Kantor revolucionó el teatro y se convirtió en una de las figuras más importantes de la escena contemporánea. Se cuenta que la inspiración para escribir esta obra le llegó a Kantor cuando, durante un paseo, se encontró con una escuela abandonada. A través de los cristales vio los efectos del peso del tiempo. El intelectual regresó a su infancia y se dio cuenta de que sus compañeros habían fallecido. *La clase muerta* narra ese viaje tenebroso por la memoria hacia un aula en la que se recogen los fantasmas de la muerte.



MISTERIOSOS ALUMNOS. Imagen de la muestra en su reciente estancia en Murcia. J.C. CARRIÓN

Un intelectual que tomaba veinte cafés y dos paquetes de cigarrillos cada día

S. BALSEYRO ALICANTE

El aula de cartón y los muñecos que representan a los alumnos fallecidos son, además de parte de la escenografía, auténticas esculturas, obras de arte por sí mismas, según explica Isabel Tejeda y Grzegorz Mastal, comisarios de una muestra cuyos organizadores banjaron en principio la fecha del pasado mes de noviembre para que coincidiera al Museo de la Universidad.

Por su parte, María Stangret, la viuda de Kantor y compañera en las representaciones de *La clase muerta*, acudió hace pocos meses a Murcia a la inauguración de la exposición y allí recor-

dó como en casa era una persona muy normal, pero cuando entraba en su mundo de creación se transformaba completamente.

Tadeusz Kantor tomaba veinte cafés diarios y dos paquetes de cigarrillos americanos. «Dicon que eso es lo que le mató, aunque posiblemente fue su extraordinario ritmo de trabajos, comenzó en septiembre Stangret, quien no oculta una sonrisa cuando habla del recuerdo del dramaturgo hacia España. «Bola decir que era un señor español, este país era su segundo hogar».

En su obra se refleja un sentido de la muerte muy relacionado con la influencia de la men-

talidad judía y católica, de fuerte presencia en España y en Polonia. Su viuda recordó con nostalgia los tiempos en los que conoció al artista, en los años de universidad, en la posguerra, cuando Kantor fue expulsado de la Academia de Bellas Artes. Erran los años duros del estalinismo, en los que el arte experimental moderno estaba prohibido por las autoridades.

Cracovia fue su residencia durante muchos años y su sede. Kantor convirtió el lugar de ensayos en una especie de casa museo con el objetivo de promover su trabajo y preservar su obra. Tras fallecer, en su viuda quien se encarga de esta labor.



INFANTIL. Uno de los muñecos de la exposición de Kantor. J.C.



O ator no teatro de Tadeusz Kantor

Maria de Fátima de Souza Moretti

Universidade do Estado de Santa Catarina





Página 148: Página do jornal espanhol LA VERDAD (25/01/2003)

Página 149: “Les petites operations cosmetiques” espetáculo de Tadeusz Kantor (1969)/ Foto de J. Stoklosa, cortesia da Foksal Gallery (Warsaw) extraída do site www.kunsthallewien.at

Página 150 superior: “Il Teatro Necessario di Tadeusz Kantor” vídeo de Mario Conforti e Sandro Bertossa (1986), foto extraída do site www.festivaldeipopoli.org

Página 150 inferior: “The Sea Concerto” de Tadeusz Kantor (1967)/Foto de Eustachy Kossakowski, © Anka Ptaszkowska, cortesia da Foksal Gallery (Warsaw) extraída do site www.kunsthallewien.at



Tadeusz Kantor era polonês e 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*⁵³.

Kantor não se identificava como artista vinculado ao campo do teatro de formas animadas, mas utilizava 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 percebe-se a presença de bonecos com traços que conduzem ao teatro de bonecos ou às formas animadas.

⁵³ JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses la marionnette au XXe siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, p. 172, 2000.

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 ator deve ser em cena o que é na vida real. Kantor elucida esta questão:

“Os atores não repetem as situações de suas vidas. Eles são jogados em uma outra situação (...) Eu sempre digo que jogo-os dentro d’água e eles devem se salvar. Cada um se salva como pode.”

Isto quer dizer que ele joga os atores em situações diversas onde nenhum personagem pode lhes salvar, mas eles mesmos. Seu método de trabalho mistura circo, humor negro, o cinismo perante o sagrado, a injúria, o sacrilégio e os signos da morte.

Entre os sessenta atores que trabalharam com Tadeusz Kantor, menos de uma dúzia eram profissionais, os outros vinham do um meio artístico (pintores, músicos, escritores); mas também do meio intelectual (teóricos, professores, jornalistas); outros eram bombeiros, sapateiros, relojoeiros, enfermeiros, entre muitos (Amey, 231).

Aldona Skiba, em seu livro, entrevista a atriz Mira Rychlicka que tem grande formação no teatro de marionetes na Cracóvia, mas que trabalhou por mais de 20 anos com Kantor no *Cri-cot 2*. Ela nos relata que Kantor se utilizava dos objetos para con-seguir dos atores aquilo que nem eles sabiam que possuíam, nos diz: “sim, o objeto acaba sendo muito importante, porque ele ajuda a construir o personagem. Através do objeto outros valores vão surgindo”. E, quando Aldona pergunta se em algum momento o objeto acaba sendo

mais importante que o homem, ela responde: “ele tem razão, pois nós mesmos, por vezes, somos dominados pelos objetos...deste modo Kantor construiu uma concepção de ator que não é ator, ele não tem atores, ele tem o homem tal qual ele é”.

Na tentativa de reconhecer o método de trabalho do referido diretor, entra-se em contato com declarações de Zofia Kalinska⁵⁴, que proferiu uma palestra em S.Paulo, por ocasião de uma homenagem feita em memória de Kantor.

Em suas declarações, ela faz 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. Ele tinha uma espécie de fúria antes da estréia dos espetáculos onde ele quebrava e destruía tudo. Essa seqüência de procedimentos, faz 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 em seu livro *Kantor au présent*, tudo voltava ao normal e eles refaziam o que fizeram na montagem de cenário, objetos, figurino, enfim. Mas, havia algo a mais em toda essa fúria, o espetáculo estava na mais 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 do processo criativo e criação do espetáculo.

⁵⁴Zofia Kalinska – Atriz e diretora do espetáculo *Um requiem para Tadeusz Kantor*. O espetáculo aconteceu nos dias 22 e 23 de março de 2001, em Curitiba. Foi um convite feito à diretora, que é ex-atriz de Kantor, para fazer uma homenagem a esse grande diretor. Ela trabalhou, por cerca de 20 anos, com Kantor.

Segundo Zofia, ele se mostrava ciumento quando seus atores falavam de outros diretores, principalmente de Grotowski⁵⁵ que, segundo Kantor, tinha lhe roubado as idéias para criar o “teatro pobre”. Sabe-se que Kantor sempre foi muito ciumento tanto dos atores quanto de suas idéias. Guy Scarpeta, também fala desta situação e dá indícios que Grotowski, por ter muitas amizades, tinha possibilidades de sair do país e, portanto, levar 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.

O ator e a marionete

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

⁵⁵ 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).

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 objetos”⁵⁶.

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, mais bem 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

⁵⁶ PASKA, Roman. *Alternatives teatrales*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, p. 5, 1999.

incluindo a obra de Tadeusz Kantor. Este, 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 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. Edward Gordon Craig⁵⁷ 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”.⁵⁸ 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 Meyerhold⁵⁹, 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. Sugeria 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

⁵⁷ CRAIG, Edward Gordon. *A Arte do Teatro*. São Paulo: Arcádia, 1963.

⁵⁸ KLEIST, Henrich Von. *Sur le Théâtre de Marionnettes*. Munich: Mille et une Nuits, 1982. p. 13.

⁵⁹ MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

“mamulengo”.⁶⁰ 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.

Seja no sentido de rejeitá-lo ou de adotá-lo, Stanislavski constitui outra referência indispensável à cena moderna, baseando-se, sobretudo, na cena com o trabalho do ator e técnicas de interpretação. Em minha 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”.⁶¹ 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: nós podemos, portanto, nomear seus espetáculos de “sessões dramáticas”.⁶²

⁶⁰ Mamulengo é o teatro de boneco popular, nascido em Pernambuco. Segundo Fernando Augusto, o mamulengo brasileiro remonta a ancestralidade; nele identifica 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 *Dón Cristobal* e conserva a graciosidade ingênua do português Dom Roberto, conforme SIMÕES, Chico; CARVALHO NETO, Alípio. Mamulengo. PUCK n. 12. 1999.

⁶¹ SKIBA-LICKEL p. 110.

⁶² SKIBA-LICKEL. *Stanislavski voulait un théâtre – copie de la vie*, p. 65, 1991.

Como podemos notar, Kantor foi também um dos precursores de tal arte e a contribuição maior das vanguardas do princípio do século XX. Sugerir o teatro de formas animadas (bonecos, máscaras e objetos), como uma referência importante, capaz de tomar novos caminhos para a arte teatral que se vislumbrava, tem o sentido de apontar a interpretação da arte contra a ilusão.

Quanto à utilização dos objetos e manequins na obra de Kantor, encontra-se 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,⁶³ 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,

⁶³ Henryk Jurkowski nasceu em Varsóvia, no ano de 1927. Foi professor na Escola Superior de Teatro de Cracóvia e de Varsóvia. Especialista em estudos teatrais, consagrou-se a pesquisa na área do Teatro de Formas Animadas.

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”.⁶⁴

Massimo Schuster⁶⁵ 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.

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”.⁶⁶ Ele termina a citação apontando 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.

Kantor não buscava gestos no boneco, sua presença é que simboliza alguma coisa, portanto não somente os gestos ou os momentos de silêncio darão significado a seus espetáculos, 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.

⁶⁴ JURKOWSKI, Henryk. *Consideraciones sobre el teatro de Títeres*. Bilbao: Concha de la Casa, 1990. p. 3-4.

⁶⁵ SCHUSTER, Massimo. Deux sociologues au pays de la marionnette: L’amour de la cafetière et psychosociologie du minuscule. *Marionnettes*. p.11, 1986.

⁶⁶ COPFERMANN *apud* AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 73.

Mesclando papéis e corpos

É importante remeter-se 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.

Kantor costumava dizer que “é preciso abraçar toda a arte para compreender a essência do teatro”. Sabe-se que a arte do teatro se apóia 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 Surrealismo⁶⁷ que ele descobriu um universo enigmático, onde a imaginação pura reside ao lado dos objetos e da realidade cotidiana.

Entretanto, Kantor possuía uma grande influência da Bauhaus⁶⁸ e do Construtivismo⁶⁹, assim, quando trabalhava a

⁶⁷ 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, p. 967, 1991.

⁶⁸ 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. 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.

⁶⁹ 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. Uma outra parte dos artistas preferia buscar uma arte mais pura e subjetiva.

cenografia, buscava valorizar o espaço. Após a II 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 *ThéâtreCricot 2*. Tratava-se de uma home-nagem 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.

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 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 era 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”, a imagem desejada 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,⁷⁰ 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, define-se, primeiramente, a palavra ator que, em latim, quer dizer aquele que age, aquele que interpreta e desenvolve o jogo de um personagem 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, pode-se 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.”⁷¹

Portanto, se utilizarmos as idéias de Pavis, Kantor não possuía atores, mas *performers*. Ele buscava seus atores fora dos palcos, buscava seres humanos sensíveis, mas completamente naïfs. Arriscava pela imagem que poderia conseguir através de uma determinada pessoa ou de outra e isso contava muito. 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.

⁷⁰ BABLET e ERULI, 1983.

⁷¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, p.284, 1999.

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 à impressão de vida.

Maurice Maeterlinck⁷² 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.”⁷³ Com isso, podemos perceber que Maeterlinck rejeita o realismo na cena ou a falsificação da vida e, assim, como Craig e Kantor, 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

⁷² MAETERLINCK, Maurice. *La jeune Belgique*, 1890.

⁷³ *Ibidem*, p. 199, 1890.

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.”⁷⁴

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. Suas críticas centram-se basicamente contra o naturalismo e o realismo nas interpretações. 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. Certamente está se referindo, assim como Maeterlinck, a perda da poesia com o realismo do homem em cena.

Kantor busca a interação do ator com os objetos e bonecos de cera, ele quer em cena exatamente a osmose do ator e de todo o restante da cena, e é esse ser humano que fará parte de seu espetáculo com suas histórias particulares e suas bagagens e memórias. 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 se pode dizer que a poesia do texto, buscada por Craig e Maeterlinck, pode ser encontrada nas obras de Kantor.

⁷⁴ *Ibidem*, 1890, p.199.

O ator e a figura de cera, são dois elementos do teatro de Kantor que se interpenetram. 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.

Creemos que ele pode estar chamando a atenção para o boneco, o 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, 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.

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.

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.

Quanto aos objetos, no teatro de Kantor, os mesmos têm seu valor e uma dramaturgia toda especial, assim como o ator (que ele busca pela imagem), as luzes e tudo que consta na cena esboçam seu texto, que existe através da imagem, e assim ele escreve sua dramaturgia.

Essas reflexões levam a pensar que a busca da dramaturgia por intermédio da imagem se dá pelo fato de Kantor ser um pintor, ele optou por trabalhar o teatro sem deixar de lado a pintura, desenhando seus espetáculos depois de construí-los em cena.

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.

Este olhar sobre o ator no teatro de Tadeusz Kantor, oferece uma visão de como o diretor tratava seus atores e objetos, 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 de formas animadas, 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.

Referências

- AMEY, Claude. T. Kantor theatrum litteralis. Paris: L'Harmattan, 2002.
- BABLET, Denis. D'Edward Gordon Craig au Bauhaus. In: Le masque du rite au théâtre. Paris: CNRS, 1985.
- _____. Tadeusz Kantor - Les voies de la création théâtrale XI. Paris: Centre National de la Recherche scientifique, 1983.
- BARTHES, Roland. Crítica e verdade. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. São Paulo: Hucitec, 1995.
- CRAIG, Edward Gordon. Da arte do teatro. Lisboa: Arcádia, 1963.
- ETIENNE, Alain. Trois cahiers pour Kantor. Théâtre Public 166-167. Paris: Gennevilliers, 2003.
- JURKOWSKI, Henryk. Ecrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe. Charlaville Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.
- KANTOR, Tadeuz. Le théâtre de la mort. Textos reunidos por Denis Bablet. Paris: L'âge 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.
- KLEIST, Henrich Von. Sur le théâtre de marionnettes. Munich: Mille et une Nuits, 1982.
- MAETERLINCK. La Jeune Belgique. 1890.
- MEYERHOLD, Vsévolod. O teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PASKA, Roman. Alternatives Teatrales. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1999.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SCARPETTA, Guy. Kantor del teatro a la pintura y a la inversa. PUCK. Las Marionetas y Las Artes Plasticas. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette/ Centro de Documentación

- de Títeres de Bilbao, n. 2, 1991.
- _____. Kantor au present. Paris: Actes Sud, 2000.
- SKIBA-LICKEL, Aldona. L'acteur dans le Théâtre de Tadeuz Kantor. Paris. Bouffoneries. N.26-27, 1991.
- STANISLAVSKI, Konstantin. Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.